

Francisco Urondo

Obra periodística

Edición de Osvaldo Aguirre



Adriana Hidalgo editora

INTRODUCCIÓN

URONDO, ESCRITOR Y PERIODISTA

En la vida, se sea o no poeta,
se trata de ir reuniendo las cosas de uno.

Hasta las más dispares.

Francisco Urondo, junio de 1971

A partir de la reedición de la novela *Los pasos previos* y un dossier publicado por *Diario de Poesía*, en 1999, la obra de Francisco Urondo (Santa Fe, 1930 – Mendoza, 1976) ha sido objeto de un redescubrimiento. Las ediciones de *Obra poética* (2006) y de *Cuentos completos* (2011) situaron dos núcleos en esa producción, de la que también se han recuperado aportes más puntuales, pero igualmente importantes, como las reediciones del ensayo *Veinte años de poesía argentina* (2009) y del reportaje *La patria fusilada* (2011). En ese marco se agrega ahora una edición de sus textos periodísticos.

Urondo trabajó como periodista entre 1960, año en que se radicó definitivamente en Buenos Aires, y 1976, cuando participó en *Informaciones*, una publicación de la organización Montoneros cuyo único número apareció el 24 de marzo de ese año, el mismo día del golpe militar. Publicó crónicas, perfiles, aguafuertes, entrevistas, encuestas, reseñas de libros y comentarios de teatro: un corpus amplio, en principio heterogéneo, que permanecía confinado en los diarios y las revistas que las publicaron originalmente y que hoy son de difícil acceso. Se trata de la parte menos conocida de la obra, y de una de las más significativas, no sólo por los textos en sí sino también porque permite comprender mejor y seguir de cerca tanto las preocupaciones del autor como la maduración y el desarrollo de líneas centrales en su escritura y en sus reflexiones estéticas e ideológicas.

En el segundo semestre de 1959, después de renunciar al cargo de director general de cultura de Santa Fe, Urondo se trasladó a Buenos

Aires y comenzó a trabajar en la oficina de prensa del rectorado de la Universidad de Buenos Aires. En 1947, con su familia, y entre 1953 y 1956, ya había residido en la ciudad, y se había relacionado con el ambiente literario, sobre todo con el grupo Poesía Buenos Aires, y en cierto modo con la industria editorial, siendo corrector de la editorial Losada. Como para tantos escritores, el periodismo fue entonces una forma de ganarse la vida y también un punto de contacto con otras actividades e intereses. Al mismo tiempo que redactaba sus primeras crónicas, hizo crítica de teatro y escribió guiones para la televisión y el cine.

Entre octubre de 1960 y marzo de 1961, Urondo integró la redacción de *Che*, un semanario dirigido por Pablo Giussani en el que colaboraron, entre otros, Rodolfo Walsh, Pirí Lugones y Germán Rozenmacher; entre diciembre de 1964 y abril de 1965 estuvo en *Todo para interpretar la realidad argentina y mundial*, de Bernardo Neustadt, donde sólo firmaban el director y los columnistas. Más tarde, en 1967, trabajó en la sección Información General de *Clarín*. En 1969 fue contratado por Jacobo Timerman para la agencia porteña de *El Diario*, periódico que se publicaba en Mendoza aunque los artículos de fondo se redactaban en Buenos Aires. Entre mayo de 1971 y agosto de 1972 tuvo su experiencia más prolongada dentro de un medio, como redactor de cultura en *La Opinión*. En medio de esas idas y vueltas trabajó de manera continuada, pero como *free lance*, en las revistas *Leoplán*, *Damas y damitas*, *Adán y Panorama* y colaboró ocasionalmente en otras publicaciones de la época, como la revista humorística *La Hipotenusa*. Finalmente, entre noviembre de 1973 y mayo de 1974, dedicado tiempo completo a la militancia, fue responsable político de *Noticias*, el diario que editó Montoneros.

Urondo se inició como cronista de información general, aunque pronto se volcó al periodismo cultural. Fue, sobre todo, un cronista todo terreno, capaz de escribir un artículo en clave humorística, como “Carnaby Street”, o de exhumar un episodio de la historia nacional para una revista de divulgación. No era tampoco un principiante al vincularse con el ámbito periodístico; por el contrario, tuvo un temprano reconocimiento como poeta y guionista y probablemente esa proyección, el hecho de que él mismo se transformara

en objeto de atracción periodística, le dio mayor margen para elegir sus temas. Las primeras publicaciones en *Leoplán* tienen el aspecto de los encargos típicos que se hacen a los recién llegados, el derecho de piso que se paga con notas en principio insignificantes. Sin embargo, en cada caso encuentra la vuelta de tuerca para desdibujar esos mandatos: el motivo real de la nota, el elogio del ingeniero Pérez, en “La garrafa de gas llegará a todas partes”, o los cursos de formación para inversores que se dictan en la Bolsa de Comercio, quedan perdidos en un texto transformado en una crónica que asocia información, estadísticas, datos técnicos y una mirada que, aun cuando no recurre todavía a la primera persona, imprime un sello singular al relato. Esa vuelta de tuerca, precisamente, muestra los recursos iniciales: la contextualización histórica, la estructura fragmentaria, para abordar aspectos puntuales y quebrar la linealidad del relato, la apelación a una intimidad compartida con el lector (“Nuestras abuelas cocinaban muy bien”, en la primera crónica, para dar cuenta de una modesta innovación, el uso de la garrafa de gas en lugar del tubo; “Durante nuestra infancia solían impresionarnos con el implacable hombre que se llevaba a los niños malos o desobedientes”, en la segunda, antes de introducir a los agentes de bolsa). En “El hombre de la bolsa”, la difusión de los cursos que organiza la Bolsa de Comercio sirve de pretexto, de forma un tanto insólita, a una explicación detallada sobre el funcionamiento de la economía capitalista. Urondo parece dirigirse a un lector que no sabe nada del asunto, a quien hay que explicarle las cosas más básicas; pero el tono pedagógico está tan subrayado que produce guiños cómplices para el lector enterado, y una retransmisión irónica del discurso de los economistas. En “Relaciones públicas”, el mismo tono entre zumbón y didáctico discierne minuciosamente las características de un nuevo recurso en la gestión empresarial y en particular las funciones que les adjudican las grandes compañías y el perfil que asignan a los especialistas.

Los años 60 señalan un período de cambios en la prensa gráfica argentina. Urondo se mueve en un espacio más bien marginal, en publicaciones como *Leoplán*, que atraviesan su etapa final, superadas por los semanarios modernos al estilo de *Primera Plana*; o como

Damas y damitas, una revista de modas donde despliega su notable capacidad para la crítica teatral. El teatro remitía a un episodio de iniciación literaria, según explicó en la entrevista que concedió junto a Zulema Katz, su segunda mujer, para el diario *La Razón*: “A los 19 años, hacía títeres y marionetas. Fue el comienzo de mi labor literaria. En el Colegio Nacional tenía como celador a Miguel Brascó –dibujante y abogado–: era un poco mayor que yo y su cultura tenía bases más sólidas” (“Hogar, dulce hogar, Zulema Katz–Francisco Urondo”, 28 de octubre de 1962). Brascó también colaboraba en *Leoplán* con artículos e ilustraciones, y a partir de 1963 en la edición de *Gregorio*, un suplemento de humor.

Como crítico de teatro, Urondo atiende a todas las dimensiones de la puesta en escena: la dirección, los actores, la escenografía, el tema, la iluminación. No hace ninguna concesión al estilo más bien ligero de *Damas y damitas*, donde sus textos comparten espacio con notas sobre modas, recetas de cocina, chismes de la farándula y cuentos románticos. Y también, de un modo insistente, analiza el lenguaje de las obras: en un comentario de *Los años del bachillerato*, de José André Lacour (1961), destaca el absurdo de actores que hablan un léxico castizo con entonación porteña; “a los males de concepción, a la falta de vuelo, se suma una traducción saturada de floripondios verbales decididamente divertidos”, dice a propósito de *Lavinia entre los hombres*, de Carlo Terrón (1961). Urondo valora el teatro independiente en oposición “al teatro que podemos llamar de éxito” porque propone obras que conscientemente problematizan “aspectos de nuestra vida contemporánea, sin distorsionarla y sin idealizarla” mientras en el otro teatro “se cuestiona –o se usa– aparentemente la realidad, pero de manera tal que esa crítica –o ese uso– no vaya demasiado lejos”. Las contradicciones de la clase media, en *Soledad para cuatro*, de Ricardo Halac, por ejemplo, aluden a una situación social concreta (y por eso, en buena medida, la obra le parece lograda) mientras que “la buena esposa, la buena madre, la buena ama de casa” de *Los años del bachillerato* es un personaje que no existe en la realidad, “y no existe porque hasta en el espíritu más simple se encuentra siempre algo opuesto a la mansedumbre, a la resignada aceptación de la mediocridad”.

Sus crónicas y entrevistas muestran un trabajo de experimentación y de ruptura con las formas convencionales de la escritura periodística. En “Nuevo cine argentino”, y luego en “Dimensión e historia del cortometraje”, Urondo pone en práctica un procedimiento que resulta característico no sólo de sus crónicas sino de su forma de análisis: la interpretación de la producción cultural en el marco de la historia nacional, la lectura de las obras de arte en sus relaciones con los procesos sociales, los modos en que la política se inscribe en la cultura y en que la cultura responde a los acontecimientos de su época. El trabajo más sistemático, en este sentido, es el ensayo *Veinte años de poesía argentina*, publicado en 1968, pero escrito a comienzos de la década, en forma simultánea con las crónicas. No es el único lugar de cruce formal entre poesía, ensayo y periodismo: en *Leoplán*, Urondo prueba otro procedimiento, la encuesta (sobre Borges, sobre los vicios y virtudes de los argentinos), y luego lo aplica en *Zona de la poesía americana* (“¿La poesía sirve para algo?”), la revista que editó entre 1963 y 1964 con un grupo de destacados poetas.

Su punto de vista es el del periodista atento a las señales de su entorno, que trata de anticiparse a los demás y da forma y sentido, con su texto, a lo que circula de manera todavía innominada en la sociedad. Las crónicas sobre los inicios del diseño industrial y la incorporación de las relaciones públicas a la gestión empresarial, en particular, dan cuenta de esa atención hacia la novedad, clásica de la búsqueda periodística. Así, “algo está pasando” en el cine argentino a principios de los años 60; Urondo está en el ambiente y percibe con notable lucidez un movimiento del que es contemporáneo, y es capaz de situarlo en la historia, de integrar en su análisis a los distintos actores de la industria (los exhibidores, el Instituto Nacional de Cinematografía, los cineclubes, etc.) y de reinterpretar los recorridos del cine argentino desde ese presente, ya que las nuevas realizaciones “adquieren valor si se las observa dentro de un proceso de crecimiento de nuestro cine”. Así, dice, *Prisioneros de la tierra* (1939), de Mario Soffici, inaugura una línea que entronca, en los años 50, con las películas de Leopoldo Torre Nilsson y Fernando Ayala y deriva en cierta conciencia sobre el medio y sobre sus temáticas. Afirmar lo

nuevo del cine argentino no es una expresión retórica ni un recurso publicitario, desde que Urondo define en qué consiste la ruptura con lo viejo: “uno comienza a ver cosas que conoce; escucha hablar un lenguaje que siente como propio [...] pareciera que uno comienza a sentirse expresado”. El cambio de tono es notable respecto de las crónicas anteriores: la profecía en solfa sobre los cursos de la Bolsa de Comercio (“y todos seremos poderosos”) da lugar a una observación mesurada, respetuosa, de un fenómeno en ciernes, cuyo futuro es incierto y a la vez contiene múltiples posibilidades. El cine argentino quiere “hablar de algo que nos concierne” y esa circunstancia, dice Urondo, plantea el problema de construir un lenguaje que sea también propio y de hacer arte popular y no populismo, porque “la gente es parte y también hace ese cine”. En sus críticas de teatro, plantea el mismo criterio de valor. “Ellos, los personajes, son propios, nos pertenecen, hablan ese lenguaje que conocemos, existen; les pasan esas cosas que suelen ocurrir”, dice en su comentario sobre *Soledad para cuatro*, la primera obra de Halac. La reflexión continúa en “Dimensión e historia del cortometraje”, crónica que ofrece una información abrumadora sobre películas y realizadores, y también opiniones para extraer de esa masa de datos líneas de sentido y de discusión, como la crítica –más bien confusa– a Fernando Birri y la postulación de seis cineastas, que “presentan, a mi juicio, el mejor interés dentro del movimiento del cortometraje argentino”. En última instancia Urondo se pregunta qué debe narrar el cine nacional y cuáles son las características particulares del lenguaje en ese medio, interrogantes que debieron proyectarse en su propia experiencia como libretista de los ciclos televisivos *Teleteatro para la hora del té* (1961), *Buenos Aires insólito* (1962) e *Historia de jóvenes* (1963) y coguionista de las películas *Pajarito Gómez* (1965), *Noche terrible* (1967, sobre el cuento de Roberto Arlt) y *Turismo de carretera* (1968), las tres dirigidas por Rodolfo Kuhn.

La primera persona del cronista, una infracción al lenguaje periodístico de la época, asoma en sus perfiles de intelectuales y artistas. Pero esa marcación del yo está muy lejos del exhibicionismo; es parte de una mirada a veces afectuosa, a veces socarrona, que también se inscribe en el distanciamiento irónico con que

aborda algunas cuestiones o en algunos juegos curiosos, como el título y los subtítulos en italiano de la nota con Vasco Pratolini, o los títulos de películas utilizados como subtítulos en “Dimensión e historia del cortometraje”. En esa perspectiva, el escritor Eduardo Zamacois, el actor Raúl de Lange, el pintor Raúl Monsegur, son indagados a través de extensos reportajes. En algún momento fueron reconocidos, pero han sido olvidados o pasan desapercibidos en el centro de la ciudad, como de Lange, a primera vista parecido a los personajes que deambulan por la calle Florida, o en los márgenes, como Monsegur, que vive en el Tigre a bordo de una casa flotante. Lo que tienen de interesantes son, en principio, sus historias, abundantes en viajes, aventuras, sucesos extraordinarios; pero lo anecdótico no tiene valor, para Urondo y a diferencia de lo que se entiende en periodismo por una “nota de color”, sino en la medida en que sustenta un recorrido, ciertas elecciones y valores, un relato: Zamacois evoca las lecturas y las ensoñaciones de la adolescencia, Monsegur opone “una sabiduría de intemperie” –frase tomada por Urondo de Juan L. Ortiz– a los estereotipos y la sociabilidad artística, de Lange, y luego Gloria Guzmán hacen presente “la sagrada profesión” del actor, el ejemplo de alguien que “posponiendo la felicidad personal, eligió el teatro”.

Urondo reconstruye las historias en base a entrevistas. En el curso de su producción hay una progresiva reformulación en la escritura de ese tipo de textos. El título pasa a sintetizarse para decir lo indispensable (“Girondo”, “Ramón”, “La Casares”), la estricta referencia necesaria para saber quién habla en la nota. La voz del cronista tiende a borrarse detrás de la voz del entrevistado: es la entrevista “casi sin preguntas”, como afirma la presentación de la nota con la actriz María Casares, o la crónica convertida en autobiografía y firmada por la propia entrevistada, como ocurre con Gloria Guzmán. El texto hace oír directamente la voz de la protagonista, prácticamente sin intervenciones del que firma, al margen de una breve introducción y de observaciones mínimas. “En ningún momento –como todo gran periodista– su persona cuenta en los relatos; sí la de los hombres desdichados y sus cruentas circunstancias”, dice Urondo a propósito de la obra de John Reed. Pero esa desaparición del autor

no significa que la nota es anónima, o que deba atribuirse a otro, como si el cronista fuera un *ghost writer*; todo lo contrario, pone de relieve precisamente aquello que la edición periodística soslayaba (y aún soslaya): el trabajo que el periodista dedica a la forma de narrar, el modo en que construye un orden con los elementos de una historia. En la entrevista con Enrique Cadícamo, hay otra variante: la voz del narrador cede lugar a la del compositor sin que ocurra un corte sintáctico ni otra cosa que permita distinguirlas más que las palabras y la manera de decirlas; y cuando parecía ausentarse, el narrador retorna para plantear la conversación “mano a mano” con su personaje. Un recurso que replantea una vez más en las entrevistas a Tito Lusiardo, escrita como si se tratara de un diálogo teatral, y con Elizabeth Shine, la segunda mujer de Roberto Arlt, una auténtica primicia de Urondo donde la sintaxis, algo irregular, asocia las voces que dialogan.

Esa forma no es exclusiva de Urondo, ya que fue ensayada por otros notables cronistas de los años 60 y 70, como Julio Ardiles Gray y Osvaldo Soriano. Su proyección más definida es la “historia de vida”, tal como se escribió en *La Opinión*. “Consistía en escuchar, ante un grabador, durante cinco o seis horas –tal vez más– a un hombre o una mujer que reconstruían los mejores –o los peores– momentos de su existencia. Luego había que comprimir sin reducir, restituyendo a la vez el sabor del relato, el estilo narrativo del entrevistado”, dijo Soriano en una recopilación de sus crónicas (*Artistas, locos y criminales*, 1991). Las presentaciones de las historias que escribe Urondo registran ese tiempo entonces inusual para producir una nota: “Durante dos horas y media, Elías Castelnuovo [...] contó para *La Opinión* tramos de su vida, convicciones, esperanzas”; “Mateo Fossa es dueño de una historia personal que se entrelaza con la historia del sindicalismo argentino. Durante dos horas, frente a un grabador, la evocó para *La Opinión*”. El género era una prueba de oficio, de maestría en la escritura, porque el cronista debía borrar sus huellas, abstenerse de emplear los recursos convencionales de las entrevistas (las preguntas, para empezar) y lograr que la historia deviniera de la voz de su protagonista. Al replegarse, plantea un trabajo formal, y a partir de este punto el cronista hace el trabajo del

escritor. Urondo llevó a tal punto esta ascesis que apenas nombraba a los personajes en los títulos (y a veces hasta de forma incompleta, como en el caso de Monsegur, mencionado sólo por su apellido), sin recordarlos en el cuerpo de las crónicas.

Santafesino de origen, Urondo se hizo porteño. Las crónicas fueron también una forma de indagación urbana. La ciudad se desplaza ante su mirada; primero es un escenario, luego también puede constituir el tema de la crónica. La entrevista con Eduardo Zamacois tiene lugar en el Tortoni, y la mención del bar ocupa unas pocas líneas. Vale subrayar, sin embargo, lo que anota Urondo mientras espera a su personaje: “No me deslumbran los hechos pintorescos, los paisajes bonitos, los lugares con tradición, pero el Tortoni es un poco testigo de mucha cosa terminada, de gente y maneras de pensar que el tiempo ha borrado, o que al menos trata de eliminar”. Esa reflexión se amplifica primero en un aguafuerte, “Sabihondos y suicidas”, ilustrado por Bruveris, y después en una crónica, “Cuando la historia pide un café”. Dos textos que deben ser considerados entre los mejores escritos de Urondo, y puestos en relación con algunos de sus relatos de ficción, como “El amor del siglo” (en *Todo eso*, 1966). Los cafés de Buenos Aires, en su mirada, están atravesados por la historia política, la literatura y la memoria popular, un conjunto de circunstancias y sucesos cuyos lugares y testigos aún están presentes o pueden ser evocados. Y al mismo tiempo son el ámbito donde circulan personas sin nombre y sin rostro, “las víctimas anónimas de las grandes ciudades” cuyos dramas permanecen ignorados. Urondo registra también esas presencias, donde la razón periodística no encontraría nada de qué ocuparse descubre interrogantes, relaciones, tramas secretas en la vida cotidiana de la ciudad. Los vendedores callejeros, dice, son “el nexo que nos vincula a un mundo generalmente ajeno”; hay algo si no admirable por lo menos particular en la puesta en escena a que recurren para atraer al público. Y en su forma de hablar, el “lenguaje dominguero” con que realizan sus ofertas; el cronista no sólo observa, sobre todo escucha, y los modos en que habla la gente pueden ser también el motivo de indagación, como se plantea en “Palabras del jazz”: “La gente que vive desde hace un tiempo en

un mismo lugar suele entenderse, habla generalmente un mismo idioma; ellos, como todos los que realizan una tarea común, tienen también su propio idioma, particular, ligeramente distinto al de otros compatriotas”; el lenguaje se transforma en cada apropiación: “en realidad, no es un idioma, ni siquiera una jerga, son algunas palabras que todo grupo inventa; son los modismos que parecen incomprensibles desde afuera”.

Urondo recorre Buenos Aires, observa su arquitectura, describe los rascacielos (en una nota con fotografías de Jorge Aguirre), se remonta a las transformaciones urbanas que comenzaron con el proceso de industrialización y llevaron al nacimiento del Gran Buenos Aires. Una alocución en Radio Municipal, “Buenos Aires sin llantos”, condensa su mirada sobre la ciudad, cargada de afecto y a la vez desprovista de nostalgia, consciente de su pasado legendario y reacia a cualquier mitificación: “No es la mujer ideal, no es la ciudad encantada, pero eso es lo que amamos. Recién cuando lo hemos reconocido podemos intentar algún cambio, que la mujer, que la ciudad, vayan siendo mejores. Por eso es recomendable saber primero cómo es Buenos Aires, reconocer que ni es tan linda, ni tan fea, que es menos perfecta y también llena de porquerías”.

Las crónicas proponen también excursiones a tribus urbanas, como los yoguis criollos y los psicoterapeutas. No hay una búsqueda de exotismo, sino el interés por comprender conductas y actitudes que resultan extrañas porque son desconocidas. Urondo se documenta, asiste a sesiones de yoga, entrevista a los practicantes, desarrolla paso a paso la filosofía del yoga, descubre que los yoguis criollos son sutilmente distintos de sus modelos occidentales; explica la teoría freudiana, las variantes de sus continuadores y el amplio arco terapéutico, desde el psicoanálisis al conductismo. “Psicoterapia argentina” parte de la polémica que generaron en la Asociación Psicoanalítica Argentina las experiencias con ácido lisérgico (LSD) en los tratamientos; si bien no toma partido en forma explícita, Urondo enumera las ventajas del tratamiento con alucinógenos por encima de la terapia tradicional (él mismo participó en sesiones de LSD a principios de la década) y da cuenta del silencio de la APA ante su requisitoria. El contexto de la nota

es cierto consenso científico que rodeó a los usos medicinales del ácido hasta mediados de los años 60, cuando el consumo de drogas comenzó a ser demonizado por la prensa.

En *Leoplán*, Urondo entrevista también a Oliverio Girondo, a quien había conocido en 1956, cuando frecuentaba a los escritores de Poesía Buenos Aires. La nota preanuncia el giro que toma su actividad periodística hacia fines de la década del 60, un momento en que se vuelca al periodismo cultural, con fuerte impronta política. La entrevista se publica en 1962, y concierne también a un grupo más amplio, el de los poetas jóvenes, de los cuales Urondo es el portavoz: el artículo concluye con un brindis por el poeta mayor, que él hace en nombre de “la mejor gente de las últimas promociones literarias”. En 1969, dos años después de la muerte del autor de *Espantapájaros*, publica en *El Diario* una segunda nota que en lo esencial repite a la anterior; y en 1972 una tercera, en *La Opinión*. Girondo “es, simplemente, un hombre joven, siempre lo fue”, dice Urondo; “es un poeta, no un figurón” y por eso su nombre no suena tanto entre los consagrados. Su lugar es el de Macedonio Fernández, el de Juan L. Ortiz, escritores de culto que han elaborado sus obras en secreto, al margen de los reconocimientos oficiales y de la industria editorial. La contracara son los escritores que se disputan tristemente la presidencia de la Sociedad Argentina de Escritores (Sade), de espaldas a la realidad social y política, y en particular Jorge Luis Borges.

Urondo parece haber valorado a Borges más en términos sociológicos que literarios. No tanto por los textos en sí sino por la ubicación de la obra en la literatura argentina y la significación de Borges como representación del escritor. En una crónica de 1961 lo señala como uno de los mejores escritores del grupo Sur, un elogio relativo, y en su revisión del movimiento Martín Fierro lo deja en segundo plano, para reubicar a Girondo como eje de la vanguardia, ya que “establece el tono y el espíritu de la revista y tal vez obtenga la personalidad poética más consistente del movimiento”. Sin embargo, en la reseña de *Jorge Luis Borges o el juego trascendente*, de Blas Matamoro (1971), aunque comparte la perspectiva del autor, remarca “la negatividad monolítica” y “cierta

exaltación atolondrada” en su análisis; Borges, argumenta, debe ser algo más que su ideología, porque de otro modo no se comprende su gravitación en la literatura argentina. Esta misma voluntad de reflexión por encima del apasionamiento o las simplificaciones militantes puede apreciarse en otras reseñas publicadas en *La Opinión*, como “El antiperonismo de los escritores argentinos y su lenta evolución”, donde reivindica la crítica y sostiene que se trata de “admitir el mentado policlasismo peronista como una fatalidad ineludible”, una tensión que no puede reducirse a una síntesis, o como “La voluntad de expresar la realidad nacional no basta para novelar bien”, en que advierte el estereotipo de la nacionalidad, “una suerte de moda que indica que, para escribir, para remitirse a una literatura, no es posible omitir el elenco principal de problemas referidos a esa realidad nacional”.

En los 60, en el momento en que se produce su reconocimiento internacional, Urondo señala un contrapunto entre el trabajo de Borges como escritor y sus declaraciones públicas, entre la obra y la figura de autor. “Sus ideas políticas tienden a inclinarse hacia la derecha en un mundo en que los equilibrios, o las equidistancias, resultan arduamente imposibles”, dice en la presentación de la encuesta “Borges en tela de juicio” (*Leoplán* número 673, 15 de agosto de 1962). El escritor, contra lo que suele creerse, dice Urondo, no es ajeno a los problemas de su tiempo; ni siquiera Borges, que parece representar una figura abocada exclusivamente a cuestiones trascendentes, y por eso recuerda el poema dedicado a la revolución rusa, pecado de juventud, y las declaraciones a favor del golpe que en 1955 derrocó al gobierno de Perón: Borges como escritor y como hombre público son entonces las cuestiones que analiza la encuesta en la que responden César Fernández Moreno, Alberto Girri y Enrique Molina, los poetas que “han producido la obra más seria, dentro de las distintas tendencias literarias que se desplazan en nuestro país”.

El lugar y la significación social de los escritores ya habían sido planteados en una encuesta anterior, “¿Cuáles son los vicios y virtudes de los argentinos?” (*Leoplán* números 654/655, 1° de noviembre y 15 de noviembre de 1961). Urondo expone sus ideas

en la introducción: “El escritor, en general el intelectual, aparece como una especie rara, que vive en los arrabales de una sociedad; generalmente no logra integrarse, no puede aceptarla. Su condición le exige cuestionar, y generalmente el menor o mayor grado de su inconformismo está en relación directa con el mayor o menor talento que pueda poseer, y con la calidad y gravitación de su obra. Generalmente el resto de la sociedad lo mira con malos ojos y con escasa tolerancia, pero es común en esa misma sociedad, [que] a la larga reconozca a esos excéntricos y fastidiosos; gran parte de su progreso como comunidad, del crecimiento de su propia conciencia, de su capacidad para sentir o comprender se ha expresado a través de estos tipos casi extraños. Ellos a su vez nunca pueden desprenderse, lo quieran o no, del ámbito al cual pertenecen”. La argumentación es similar a la que despliega en una prosa breve, “Contra los poetas” (*Zona de la poesía americana* n° 2, diciembre de 1963): “Si bien el poeta ciertamente es un bicho raro, lo es por sus limitaciones y no porque escriba poemas. Cuando hace poesía, cuando escribe, no se pone raro ni solemne, se pone serio, concentrado. [...] Por esto conviene insistir en que no es el del poeta un oficio milagroso o sobrenatural o de loquitos o de elegidos. Es una tarea que cumple la gente”.

Augusto Roa Bastos, Dalmiro Sáenz, David Viñas, Carmen da Silva, Ignacio B. Anzoátegui, Atilio Dabini, Adolfo Bioy Casares y Juan José Manauta contestan en la primera entrega de la encuesta; en la segunda es el turno de un grupo de corresponsales de prensa extranjeros. El tema es “cómo somos” y “el camino más directo para saberlo es conociendo nuestras excelencias y nuestras limitaciones”; un recuadro da cuenta además, en tono mordaz, de las defeciones de Eduardo Mallea, Florencio Escardó, Victoria Ocampo (“es decir, la secretaria de esta escritora, ya que el cronista nunca tuvo el privilegio de conversar directamente con ella”), Elvira Orphée y Leonardo Castellani.

“Así nos parece que anda la literatura europea” y “Senta, signor Pratalini” enfocan la situación del escritor a través de las opiniones de figuras destacadas. En la primera crónica, a propósito de un coloquio internacional del PEN Club argentino, Urondo entre-

vista a Michel Butor y a Stephen Spender; en la segunda a Vasco Pratolini, de paso por la Argentina. Lo más significativo no son ya las opiniones de los entrevistados, sino las preguntas que hace el cronista, sus juicios de valor, los problemas que le interesa considerar: la crítica de poesía, las opiniones sobre el flamante Mercado Común Europeo, la polémica sobre los intelectuales y la revolución, la coexistencia del mundo capitalista y del socialista, la experiencia de un escritor que, como Pratolini, sigue un recorrido parecido al propio, proyectándose en el teatro y en el guión cinematográfico.

El encuentro con Butor resulta especialmente decepcionante; el escritor francés desconoce la literatura argentina y latinoamericana, responde a desgano, es incluso descortés. Ante Pratolini, “quiero halagar mi vanidad colectiva, mi patriotismo y le pido que hable de nosotros”, porque “ya es hora de que los europeos, al menos sus intelectuales, empiecen a saber un poco más de nosotros” (algo a lo que apunta el título de la nota, dirigido al propio Pratolini). El coloquio del PEN Club transcurre en medio de “una serenidad provinciana”; antes que discusiones o análisis, hay ágapes, paseos turísticos, buenas maneras. La observación de estas formas de socialización, y sobre todo de sus solapadas implicancias políticas, retorna más tarde en otros artículos, como “Las tres caras de la SADE” o “Una disputa ideológica entre escritores liberales y fascistas en vísperas de la Segunda Guerra Mundial”, exhumación del XIV Congreso Internacional de los PEN Clubs, desarrollado en Buenos Aires en septiembre de 1936.

En octubre de 1964, Urondo asistió al V Congreso de Escritores, convocado en Paraná por la SADE. Las deliberaciones transcurrieron de manera anodina hasta que una intervención de Juan José Saer provocó la ira de Marta Lynch y un incidente que definió rápidamente dos bandos, el de los jóvenes, los nuevos escritores (Urondo, Alberto Vanasco, Francisco Madariaga) y el de los presuntos consagrados, los nombres ligados a los suplementos literarios tradicionales y las grandes editoriales (Silvina Bullrich, Manuel Mujica Láinez, Federico Peltzer). La revista *Todo* relató los hechos en una nota titulada “El peso imbatible de las señoras gordas”, en alusión al tipo de socio más representativo de la SADE.

“Después de las imprecaciones y las críticas –consigné la nota, sin firma–, la conversación derivó hacia el tema de la precaria situación del escritor: de los sesenta concurrentes, la mayoría lo era. ‘¿Por qué no vive de su trabajo como hacen los pintores?’ Francisco Urondo [...] explicó que a los escritores les resultaba más difícil que a los pintores resolver este problema, ya que los pintores cuentan con el apoyo de entidades particulares u oficiales, ‘cosa que no ocurre ni ocurrirá con nosotros’”.

El episodio es el antecedente de “Las tres caras de la SADE”, sobre los grupos que rivalizaban en 1965 por la conducción de la entidad, que Urondo define como liberales de izquierda, liberales reformistas y conservadores de derecha. Nuevamente el enfoque es histórico, se remonta a los orígenes de la SADE y a la actitud de los escritores ante los acontecimientos políticos y sociales que signaron el siglo XX. La crónica permite ver cómo funcionan los datos contextuales en la lectura de Urondo: no son un simple marco, ni un complemento de información, sino un conjunto de elementos que revela un aspecto significativo del tema en cuestión. Las polémicas y las acusaciones que intercambian los grupos en disputa, así, resultaban ya irrisorias, pero analizar sus reacciones ante la década peronista de 1945–1955 muestra que esas diferencias son superficiales y que los escritores argentinos, en su abrumadora mayoría, las dejaron de lado para unirse contra un gobierno al que percibieron como enemigo.

La coyuntura política estaba determinada por la invasión norteamericana a la República Dominicana, de mayo de 1965. Una tibia declaración de repudio bastó para conmocionar a la SADE y generar el rechazo del sector encabezado por Borges. “El incidente –escribe Urondo– demuestra que los escritores, por más exquisitos que sean, por más que pretendan sobrevolar, ‘estar más allá’ de la realidad que los circunda y la cual comparten, no pueden hacerlo. [...] Son los mismos asuntos, las mismas ideas, vistas y vividas desde un mismo país que también es latinoamericano, sin autonomía de vuelo. Todo esto nos condiciona a todos”. La crónica concluye con una especie de anuncio, un señalamiento en el horizonte: “Es posible que se inicie en nuestro país una nueva época en la cual

los límites serán claros, las posiciones firmes y las contemplaciones tengan poca cabida. Una época de verdad, donde no haya mucho lugar para las grandes palabras, porque esas siempre suenan huecas”.

El comienzo de esa nueva época, para Urondo, puede ser situado en enero de 1967, cuando viaja a Cuba para participar del Encuentro con Rubén Darío, homenaje en el centenario del nacimiento del poeta nicaragüense. En enero de 1968, estuvo otra vez en la isla, invitado al Congreso Cultural de La Habana. Ese mismo año integró el consejo de redacción de la *Revista de Problemas del Tercer Mundo*, junto con Roberto Cossa, Ricardo Piglia, Juan Carlos Portantiero, Andrés Rivera, León Rozitchner, Ismael Viñas y Rodolfo Walsh en la primera entrega (abril de 1968) y con la incorporación de Jorge B. Rivera, Raúl Sciarretta y David Viñas y el alejamiento de Portantiero en el segundo y último número (diciembre de 1968).

En esa época Urondo se encontraba en transición desde la adhesión al Movimiento de Liberación Nacional (Malena), un nucleamiento de intelectuales de izquierda, a la militancia en las Fuerzas Armadas Revolucionarias. En 1969, cuando se integra a la organización que lideraba Carlos Olmedo, volvió a Cuba, convocado como jurado del concurso de teatro organizado por Casa de las Américas, y en julio hizo un viaje a Argelia, para asistir al Festival Panafricano de Cultura, de lo que dio cuenta en “Cita en Argel: qué es lo negro, qué es lo blanco”, uno de los artículos que escribió para *El Diario*, de Mendoza. A fines de 1970, viajó a España y a principios de 1971 estuvo en Chile, interesado por la experiencia del gobierno de Salvador Allende y la participación de los intelectuales en el proceso.

La entrevista con Julio Cortázar, que Urondo publicó en *Panorama* en noviembre de 1970, condensó sus nuevos temas de reflexión y de interés periodístico. La política estaba en el centro de la conversación: el proceso chileno, la situación en los otros países de América latina, la suerte de Cuba, la contribución de los intelectuales y la evolución ideológica del propio Cortázar, como prototipo del escritor que toma conciencia y actúa. Pero la política no desplazaba por completo a los objetos específicos del escritor, el lenguaje, la memoria, su mundo de referencia. Urondo también

indagó a Cortázar por su visión de Buenos Aires en relación a localizaciones de sus novelas, por sus registros del habla; las dos instancias se asociaban en su apreciación, “la vigencia argentina de su lenguaje, su fidelidad a ese lenguaje” y “su conexión con el problema político latinoamericano, su compromiso”. La entrevista –que de entrada situaba al lector *in media res*, sin preámbulos– fue otra primicia, y así la hizo valer la revista al presentarla: “Luego de su paso por Chile, donde asistió a la asunción presidencial de Salvador Allende, Julio Cortázar se quedó diez días en Buenos Aires. Era la primera vuelta a la Argentina desde 1962: en ese largo lapso creció su fama literaria y se intensificó la toma de conciencia política que, de alguna manera, ya insinuaba *Rayuela*. El texto que sigue es el de la única entrevista concedida por Cortázar a un órgano de la prensa argentina”. El diálogo transcurrió “durante dos horas y media en una vieja casa de Palermo ante un par de vasos de whisky, un perro silencioso y un magnetófono cuya fidelidad atestigua este reportaje”.

El compromiso político de Urondo incide en su agenda y en su visión de la literatura y el periodismo. Los cuentos de Carlos Droguett, los ensayos de Marta Harnecker, entre otras obras, le atraen como formas de articulación entre política y literatura, entre trabajo intelectual y acción revolucionaria. En la entrevista con Harnecker, tanto como en la extensa reseña que dedica a *Los conceptos elementales del materialismo histórico*, especie de manual de la izquierda latinoamericana en los 70, Urondo destaca una actitud de la autora, “que tanto difiere de la adoptada por muchos de sus colegas, a veces razonablemente denostados” y consiste en el “sentido que ha desarrollado de prestación de un servicio, con todo lo que esto implica en los campos de la humildad, de la paciencia revolucionaria y de la resignación de lucimientos personales”. Son años de intensa discusión, sobre todo a partir de 1971, con la autocrítica por actividades contrarrevolucionarias del poeta Heberto Padilla y el cisma entre los intelectuales europeos y americanos en torno a la relación con el gobierno de Cuba. Urondo no firmó las protestas de escritores dirigidas a Fidel Castro, pero tampoco suscribió las opiniones de quienes cuestionaban a Padilla. El repudio de los funcionarios cubanos también alcanzó, entre otros, a

Norberto Fuentes, que en 1968 había ganado el premio Casa de las Américas en el género cuento por *Condenados de condado*. En 1972, cuando el Centro Editor de América Latina publicó ese libro en Argentina, Urondo le dedicó un elogioso comentario; antes, a la vez, no había dudado en destrozar una edición de poemas de Pablo Armando Fernández, más del gusto de los funcionarios de la isla (“Un escritor cubano que no logra articular lo barroco”, *La Opinión*, 26 de noviembre de 1971).

Lo que destaca Urondo es justamente aquello que había causado irritación: “Los héroes de Fuentes –que reaparecen en distintos relatos– son hombres limitados, a veces irracionales; bondadosos y crueles. Los revolucionarios, los hombres que ofrecen sus vidas para defender la revolución, no son perfectos en estos cuentos”. Los relatos le interesaban por su propia búsqueda de escritor. Después de publicar dos libros de cuentos, *Todo eso* y *Al tacto* (1967), Urondo anunció un cambio de género. “Probablemente no escribiré más ficción; me interesa hacer libros testimoniales, porque la realidad que vivimos me parece tan dinámica que la prefiero a toda ficción” (“La poesía, una especie de fatalidad”, entrevista de Marcelo Pichon Rivière, *Panorama*, 29 de junio de 1971). Tampoco fue esta una decisión singular (en todo caso, lo singular eran las palabras con que remataba la frase, “y seguiré escribiendo poemas: una especie de fatalidad”), sino que coincidió con un difundido rechazo entre los escritores de la época, que veían, como diría Rodolfo Walsh en una entrevista con Ricardo Piglia, las posibilidades estéticas que se abrían con el testimonio y el carácter de la novela como forma literaria de la sociedad burguesa, un puro entretenimiento sin efectos en la realidad (“Hoy es imposible en la Argentina hacer literatura desvinculada de la política”, 1972). Y *Condenados de Condado* era un ejemplo en ese sentido: Fuentes, enviado por un diario de La Habana, había estado en el lugar donde ocurrieron los conflictos que relataba, sus textos no se apoyaban en la ficción sino en entrevistas, grabaciones, registros del paisaje y sus habitantes. Urondo lee *Redoble por Rancas*, de Manuel Scorza, en la misma dirección, al destacar que los personajes y el conflicto narrado son reales y criticar la interferencia de literatura “en el peor sentido de

la palabra”, el de un lenguaje artificial, sin relación con el habla popular, y finalmente dedica una página del suplemento literario de *La Opinión* a analizar el problema.

En esa página, “Escritura y acción”, Urondo entrevista a ocho escritores: Miguel Briante, Jorge Carnevale, Nicolás Casullo, Haroldo Conti, Germán García, Manuel Puig, Alicia Steimberg y David Viñas. El planteo es que la novela está en crisis como género. En un momento en que “el pasaje de un tipo de sociedad a otra pareciera inevitable”, el reconocimiento de la crítica y sobre todo el de los lectores europeos, a partir del boom de los 60, provocan desconfianza. O más bien lo que está en duda es la “efectividad” de los textos, en el sentido de contestar o descubrir aspectos de la realidad, si es que atraen a esos lectores. “La presión de los hechos (...) parecen conducir hacia una literatura de testimonio; por ese lado podría buscarse una salida a la crisis de la narrativa”, propone Urondo, y al mismo tiempo reconoce que “la literatura testimonial puede presentar sus dificultades”. El teatro político se encuentra en una situación similar, ya que “no ha encontrado su expresión adecuada”, según apunta en una entrevista con el director Jorge Lavelli. Otro artículo, publicado poco después, “Las nuevas escrituras de América latina”, complementa esa indagación haciendo eje en la poesía y en un conjunto de obras cuyas diferencias con las del pasado “son apenas perceptibles todavía”. Hay un tono común, “una sintaxis generalmente coloquial que procura no caer en el discurso lógico” y hace emerger “aquellas palabras que pueden servir para el entendimiento diario, sin ampulósidades”. El porvenir, o más bien la esperanza, de la acción revolucionaria vuelve a presentarse: “Tal vez esto que ocurre en la poesía sea síntoma de un pasaje más generalizado, de un vuelo más amplio de todo un continente”. La escritura y la acción poética están asociadas porque apropiarse del lenguaje, “comenzar a ver y sentir por cuenta propia, conformar una identidad, demanda también una lucha de liberación”.

Urondo escribe artículos extensos para el suplemento dominical *La Opinión cultural* y luego, *La Opinión literaria*; y reseñas, en general de textos literarios, y críticas de teatro para el cuerpo central del diario. Los libros y las obras teatrales son tratados como

noticias, y de ahí el estilo de titulación de los textos. La búsqueda de las nuevas escrituras se aprecia en el tipo de textos que comenta, con frecuencia primeros libros de jóvenes escritores, o títulos en los que señala una ruptura. A la vez ese es el criterio con que lee la tradición de la literatura argentina. El pasado y el presente se validan en su encuentro: los jóvenes autores descubren a Oliverio Girondo, Macedonio Fernández, Juan L. Ortiz, y a la vez la juventud, “la poesía como una manera de vivir”, el hecho de encarnar “el espíritu de una cultura reprimida que busca su liberación en la cultura argentina” (“Papeles de Macedonio”) afirma la vigencia de sus obras y legitima a los jóvenes que siguen esa dirección.

La edición de *En el aura del sauce*, recopilación de la obra de Ortiz, le da motivo para dos entrevistas y una reseña donde anticipa una hipótesis que la crítica especializada desarrolló veinticinco años después: la idea de que Ortiz escribió a lo largo de su vida un único poema, y que ese poema son todos los que ha escrito. En “A propósito de Mendoza”, un texto que publica a los 22 años, Urondo ya menciona al poeta entrerriano, en un momento en que es un autor prácticamente desconocido fuera de su círculo de allegados. En una entrevista publicada en la revista santafesina *Punto y aparte* (1957), Urondo utiliza por primera vez la expresión “sabiduría de intemperie”. Ortiz fue, finalmente, el nombre de guerra que tomó Urondo en sus últimos meses de vida, cuando fue enviado por la dirección de Montoneros a Mendoza.

Estas crónicas, entrevistas, aguafuertes, reseñas y críticas conforman la parte secreta de la obra de Urondo. La mayoría de los textos que integran el libro nunca fueron reeditados después de su publicación original. El interés por conocerlos, la importancia que tienen, no se explica por una razón de simple curiosidad ni por una cuestión de completar un capítulo de historia literaria. El redescubrimiento materializado en la reedición de sus libros y en algunos estudios críticos ha hecho ver que la figura de Urondo todavía permanece replegada en sus últimos años, los de la militancia y el trágico final, asesinado por la policía y el Ejército, y que su producción es mucho más compleja y diversa de lo que se creía. Sus obras de teatro, el trabajo como guionista de cine y

televisión, e incluso sus escritos vinculados con el testimonio y la acción política reclaman nuevos abordajes y estudios más exhaustivos. En ese marco, la edición de los textos periodísticos supone nuevas posibilidades de lectura y de reubicación de Urondo, en primer lugar de un corpus específico, hasta ahora no constituido como tal, y también de la obra poética y narrativa, con la que las crónicas y entrevistas tienen múltiples relaciones.

Los textos periodísticos están en el núcleo de la obra de Urondo. Son campos de prueba y centros de relación de las ideas sobre la literatura y la política que sostienen su escritura. Pertenecen, también, a la gran tradición de la crónica en Argentina, una línea en que merecen ser situados con pleno derecho. Parafraseando el cierre de “Nuevo cine argentino”, la recuperación de estos textos “más que obedecer a un capricho, cubre una necesidad”. La necesidad de reabrir la obra de Urondo y explorar sus aspectos desatendidos, de acercarnos todavía más a la experiencia de un escritor extraordinario.

Oswaldo Aguirre

CRITERIOS GENERALES DE LA EDICIÓN

Esta edición propone una recopilación de la obra periodística de Francisco Urondo. El conjunto está definido por textos que Urondo publicó en diversos diarios y revistas entre 1952 y 1972. Salvo indicación explícita, se trata de publicaciones impresas en la ciudad de Buenos Aires.

No fueron considerados periodísticos los textos dedicados a cuestiones de poética o figuras de la poesía, que Urondo publicó en revistas especializadas, en particular en *Zona de la poesía americana*. También quedó fuera de la edición “Algunas reflexiones”, el texto que publicó en la revista *Crisis* en septiembre de 1974 sobre el sentido de la vanguardia y el lugar de los intelectuales en las organizaciones revolucionarias. La mayoría de estos textos fueron recuperados en *Veinte años de poesía argentina* y otros ensayos (Mansalva, 2009).

El libro se ordena en tres partes. “Prefiguraciones” contiene tres textos que adelantan posiciones y cuestiones de la obra periodística y de la poética de Urondo; el primero de ellos, “A propósito de Mendoza”, tiene además el valor de ser el primer texto publicado por el autor, y de iluminar un período casi desconocido de su biografía, el que vivió en aquella provincia a principios de 1952. El segundo, “Crónicas, aguafuertes, entrevistas”, reúne el núcleo de su producción en la prensa gráfica y agrega el texto de una alocución en radio, la mejor formulación de su poética de la ciudad. El tercero, “Reseñas y críticas”, ofrece una selección de los comentarios de obras de teatro y de libros. En este último apartado, el criterio fue elegir los textos donde Urondo desarrollara aspectos particulares de su pensamiento literario y político, aun cuando surgieran a propósito de libros menores o ya olvidados. También se incluyen tres comentarios publicados en *Damas y damitas*, que fueron preservados sin que se consignaran

los datos de su publicación. Hasta el momento esos datos no pudieron ser precisados, debido a la inexistencia de una colección de la revista que cubra el período en cuestión. Por otra parte, la edición de *Veinte años de poesía argentina y otros ensayos* presentó una mínima selección de reseñas, que en este caso no se repiten.

En la transcripción de los textos se corrigieron erratas y se eliminaron las comillas y otros signos usados para connotar la extrañeza de palabras que hoy están naturalizadas como parte de la lengua corriente. En cambio, se decidió preservar algunos usos que pueden resultar extraños, pero que responden a cierta informalidad deliberadamente buscada, como la mención con mayúsculas de las expresiones “diseño industrial” y “relaciones públicas”. En casos puntuales (“A propósito de Mendoza”, las críticas de teatro), donde el original presentaba un único párrafo, se impuso una redistribución del texto en partes más breves.

AGRADECIMIENTOS

Este libro fue posible con la colaboración de distintas personas. Gracias a Ángela Urondo, por poner a disposición el archivo de la familia Urondo. A Daniela Gauna, por facilitar generosamente artículos que hubiera sido muy difícil encontrar de otra manera. A Mariana Bonano, por las críticas publicadas en *Damas y damitas*. A Juan Sasturain, por la colección de *La Hipotenusa*. A Darío Canton, Eduardo Rojas, Jorge Aulicino, Mauricio Runno y Griselda Heintzen por gestiones relacionadas con la búsqueda de diversas publicaciones. A los archivos de *Clarín* y de *Página/12* y a la Fundación Bartolomé Hidalgo, por facilitar consultas. A la gente del Cedinci, por la calidad de su atención. A María Laura Martínez, por estar.

O. A.