

Entre la vida y la poesía. Francisco Urondo y los dilemas del escritor

MARLANA BONANO

En mayo de 1969, un grupo de escritores latinoamericanos (la mayor parte de ellos, de ascendencia cubana o residentes en ese país) se reunieron en La Habana con el objetivo de intercambiar ideas sobre “hechos recientes en el campo de la cultura y la política”, de acuerdo con lo puntualizado en el escrito que se dio a conocer.¹ La discusión retomaba la polémica desplegada en el Congreso Cultural de La Habana –realizado en 1968– en torno al papel que le cabía desempeñar al intelectual en un proceso revolucionario; esto es, como bien lo sintetizaba Ambrosio Fornet, la pregunta acerca de “si es posible ser un intelectual sin ser revolucionario y, más concretamente, si es posible ser intelectual en una revolución sin ser revolucionario” (en Dalton y otros 1988: 30). Lo interesante del documento final es que, lejos de homogeneizar las diferentes posiciones de los autores bajo la forma de una “elaboración colectiva”, permite distinguir claramente las voces de los escritores que tomaron parte en el debate. En su calidad de partícipes de un proceso de transformación político-social, ellos orientaron sus intervenciones hacia el intento de delimitar, desde sus disímiles experiencias, cómo se definía la tarea del intelectual ligado a la Revolución, y, en vinculación con ello, qué imperativos debía regir su labor en el futuro.

La escritura ensayística y de crítica literaria perteneciente a Francisco

¹ Firman este documento los escritores cubanos Roberto Fernández Retamar, Edmundo Desnoes y Ambrosio Fornet, el salvadoreño Roque Dalton, el haitiano René Depestre y el argentino Carlos María Gutiérrez. Todos ellos, con la excepción del último, residen en la década de 1960 en Cuba y toman parte en el proceso revolucionario desencadenado diez años antes en ese país. En su totalidad, el texto puede ser estimado como un “documento” de época, en la medida en que presenta, sin intermediación de un tercero externo al debate, el intercambio polémico de los propios agentes del campo.

Urondo (Santa Fe, 1930-Mendoza, 1976) puede ser pensada a partir del gesto, tan frecuente en la época, consistente en la problematización de la propia labor, y de su función en la sociedad. La adopción de este tipo de discurso posibilita al autor no sólo dar cuenta del poeta en tanto figura social cuya tarea reside en la producción y la administración de bienes simbólicos (Altamirano, 2002: 148), sino exponer las preocupaciones que lo aquejan en su condición de escritor que conjuga la producción literaria con la voluntad de intervención en la esfera pública. Como otros narradores y artistas argentinos de la década de 1960, Urondo se perfila como intelectual² cuya práctica se liga a un incesante ejercicio de autocuestionamiento.³ Conciencia artística y responsabilidad social se conjugan en la obra del escritor que se impone como tarea “sacudir el polvo de la realidad” queriendo respirar/ trozos de esperanzas, bocanadas de aliento; salir/ volando para no hacer agua, para/ ver toda la tierra y caer en sus brazos (1998: 153-154).

En 1954, el autor inicia su actividad como colaborador de la revista *Poesía Buenos Aires*, publicación que, como se sabe, aglutinó a un sector importante de la vanguardia poética articulada en Argentina durante la década de 1950.⁴ Tal como su nombre señala, esta empresa cultural otorgó

² Seguimos las conceptualizaciones elaboradas por Silvia Sigal (1991). Esta autora caracteriza a los intelectuales como productores de “discursos y prácticas que se apoyan en la posesión de un saber para legitimar pretensiones de intervención en la esfera social –ideológica o política–” (19). En su condición de “agentes de circulación de nociones comunes que conciernen al orden social” (22), la posición de intelectual no depende solamente de asumir ese papel, sino también del sentido ideológico-político que adquiere el ejercicio de las actividades culturales en la sociedad. Las cursivas son de la autora.

³ En efecto, la demanda de intervención en la esfera pública o política impulsada por los propios creadores, como también la constitución de un espacio de reflexión sobre la propia práctica, son dos de los gestos que los estudiosos del período señalan como característicos del escritor-intelectual de la década de 1960 en Argentina. Cfr. los estudios de Sigal (1991), Claudia Gilman (2003), Sergio Olguín y Claudio Zeiger (1999), Andrea Giunta (2001), entre otros.

⁴ Esta publicación constó de 30 números editados entre 1950 y 1960. Su director permanente fue Raúl Gustavo Aguirre, quien estuvo acompañado en algunos períodos por Jorge Enrique Móbili, Wolf Roitman, Nicolás Espiro y Edgard Bayley.

Urondo se convierte en colaborador permanente de *Poesía Buenos Aires*, y edita sus primeras obras líricas por el sello editorial de la revista. En 1956 aparece *Historia Antigua*,

un lugar privilegiado a la producción lírica. Si tenemos en cuenta la filiación estética de la publicación, no resulta sorprendente que Urondo, en sus colaboraciones, ensaye sobre la actividad poética y la situación del creador en la sociedad. Sin embargo, el recorrido de lectura realizado ha permitido delimitar que la preocupación del escritor por la poesía también está presente en sus textos ensayísticos y de crítica literaria recogidos en publicaciones culturales de aparición más tardía,⁵ así como en su trabajo *Veinte años de poesía argentina. 1940-1960*, publicado en 1968. Las constantes observadas autorizan a afirmar la posición central que esta modalidad literaria, en tanto objeto de problematización, asume en su obra ensayística, en contraposición con el lugar subsidiario ocupado por otras.

A partir del análisis de los textos, el presente trabajo se orienta a delimitar las modulaciones en las concepciones de la praxis poética formuladas por el autor en diferentes momentos de su producción, y en vinculación con ello, deslindar sus posicionamientos estéticos e intelectuales.

La poesía como tarea: entre la fatalidad y la redención. El malditismo del poeta y el ímpetu de comunicación

Desde sus primeras reflexiones aparecidas en *Poesía Buenos Aires*, Urondo define a la poesía como una tarea dotada de especificidad: la búsqueda y la conquista de un sentido. En los artículos incluidos en la sección “El poeta y

cuyos poemas, si bien ya se inscriben dentro de la modalidad coloquial que caracteriza la mayor parte de su producción lírica, presentan todavía elementos de las vanguardias invencionista y surrealista que confluyeron en la revista. Sus obras *Dos poemas* (1958), *Breves* (1959) y *Lugares* (1961) también son editadas por *Poesía Buenos Aires*.

⁵ Además de los artículos sobre escritores y cineastas aparecidos en el semanario *Leoplán* y de las críticas teatrales recogidas en *Damas y damitas*, Urondo ejerció el ensayo desde las páginas de la revista *Zona de la poesía americana* (4 números, 1963-1964). A comienzos de la década de 1970, colabora en *Panorama* y en el suplemento literario del diario *La Opinión*, en el que se multiplican sus artículos sobre poetas argentinos. En 1973, ya comprometido con las organizaciones revolucionarias, es responsable político y jefe de redacción del diario *Noticias*—órgano de difusión de Montoneros—; no obstante ello, sigue vinculado con el periodismo cultural, y publica en 1974 el artículo “Algunas reflexiones” en la revista *Crisis*.

los días”,⁶ retrata la vida de poetas –el irlandés Turlough O’Carolan⁷ y el santafecino Miguel⁸– mediante la descripción pormenorizada de su infancia y de su vida familiar. La imagen que presenta de estos creadores es la de hombres pueblerinos, de temperamento melancólico y espíritu libre, frequentadores de tabernas e incapacitados para la vida conyugal; se trata, en suma, de seres marginales, desaparecidos o muertos de manera misteriosa. La estrecha relación que en estos textos el autor establece entre creación poética y vida participa del ideario estético del grupo de escritores de *Poesía Buenos Aires*. Daniel Freidemberg (1988/1989) postula que la concepción vitalista de la poesía –el poema es un resultado y, a la vez, un desencadenante de un modo “poético” de vivir– y la actitud rebelde y radicalmente crítica hacia la sociedad contemporánea, constituyen dos de los rasgos caracterizadores de este movimiento llamado a sintetizar y a revelar el espíritu de la “nueva poesía argentina”. La vinculación entre poesía y vida y la creencia en el lenguaje como eficaz instrumento de comunicación humana exhiben una conciencia y una actitud comunes a las vanguardias surrealista e invencionista que confluyen en la revista.⁹ Las vidas presentadas por Urondo

⁶ Esta sección se inaugura en el número 16-17 de la revista. Urondo participa de ella con dos artículos: uno dedicado Turlough O’Carolan (incluido en el número 16-17, invierno-primavera de 1954), y otro, a un poeta santafecino identificado como Miguel (incluido en el número 19-20, 1955).

⁷ O’Carolan fue un compositor y músico irlandés nacido en 1670. De familia de granjeros, a los dieciocho años quedó ciego a causa de la viruela. Su habilidad musical residió no tanto en la ejecución de un instrumento, sino en la composición de las melodías y de sus letras. De espíritu alegre, bebedor y mujeriego, viajaba de ciudad en ciudad, y tocaba, para ganarse a vida, en las casas de familias adineradas de Irlanda. A menudo, escribía una consonancia en honor del hombre de la casa, o su esposa o su hija. Éstas se llamaron “planxties”. O’Carolan ganó fama gracias a ellas y, además, por su forma de componer las melodías: en lugar de escribir primero la letra y luego arreglar la melodía, como se procedía en la práctica irlandesa tradicional, él creaba primero la consonancia y después ideaba las palabras.

⁸ El apellido de este poeta no aparece especificado en el texto. Sin embargo, de acuerdo con la caracterización de Urondo, podemos deducir que se trata de Miguel Brasco, poeta santafecino junto a quien el autor realiza sus primeras incursiones en el mundo del arte. Entre las experiencias compartidas, figura la creación del teatro de marionetas llamado “Retablillo de Maese Pedro”, con el que recorren diferentes pueblos de la provincia de Santa Fe.

⁹ Tanto Mariano Calbi (1999) como Daniel Freidemberg (1999) señalan que los integran-

exponen la “imagen del escritor divorciado de su medio, que no cuenta más que consigo mismo, tanto en lo que se refiere a los estímulos intelectuales como a los de carácter material” (Bayley 1954: 1).¹⁰ Frente a una sociedad que esteriliza y que aplana “las más profundas potencias del espíritu, fundamentalmente por medio del sentido común” (Freidemberg 1988/1989: 22), la empresa del poeta parece radicar, a los ojos del autor, en la conquista de un sentido propio, liberador.

La vida del poeta es fácil. Es difícil. Atractiva, maldita, milagrosa. Vida que admite todos los matices y actitudes. (...) Vida fundamentalmente semejante a la de cualquier hombre. Vida común, en cuyo desarrollo la conquista de un sentido se convierte en la empresa por excelencia. A esa conquista concurren esfuerzos contradictorios –con frecuencia perjudiciales para él mismo, para la tranquilidad pública, para las buenas maneras–, y pocas veces conscientes. Entre esos esfuerzos por conquistar un sentido surge, en ocasiones, el poema. (1954: 2)

La caracterización del creador como ser marginal, desafiante de los valores sociales institucionalizados se integra a una de las líneas de vanguardia desarrolladas en Argentina que recoge la tradición romántica de los poetas llamados “malditos” “para quienes la poesía es un modo de vida y, a la vez, un modo de conocimiento” (Aguilera 2006: 69). La delimitación de la poesía como tentación y necesidad que Urondo expresa en reiteradas ocasiones,¹¹ refuerza la idea de cierto trascendentalismo poético, manifiesta en las conceptualizaciones del autor pertenecientes a la década de 1950 y

tes de *Poesía Buenos Aires* se postulan a sí mismos como grupo que sintetiza las estéticas surrealista e invencionista desplegadas en la década de 1950.

¹⁰ La cita extractada pertenece al artículo de Bayley, “Riesgo y ventura del poeta contemporáneo”, publicado en el número 16-17 de *Poesía Buenos Aires*. Este texto precede la nota que Urondo dedica al poeta Turlough O’Carolan.

¹¹ En los textos pertenecientes a la primera mitad de la década de 1960 se explicita esta concepción: “Hablar de poesía es una tentación. A lo mejor una necesidad (...)” (1963: 173); “Su poesía así ha tomado forma. O ambos –poeta o poesía– se han conformado en virtud de una necesidad, de una voluntad expresiva (...)” (1964: 2).

primera mitad de la de 1960. Después de esta etapa, si bien esta imagen del creador y de la praxis lírica se desplaza, no deja de estar ausente. La figuración de la poesía como praxis redentora perdura en sus escritos.

La representación del creador como ser aislado de su medio que Urondo forja en estos textos coexiste con otra imagen desplegada por él hacia la segunda mitad de la década de 1950. En 1956, escribe una nota en conmemoración de los veinte años de la muerte del escritor español Federico García Lorca. El retrato que presenta de este autor es el de un trovador universal, un hombre bondadoso y carismático, conocedor y amante de la cultura de su pueblo, profundamente enraizado en su época. Lorca se perfila como figura opuesta a la del hombre divorciado del medio que Urondo presenta en las notas de *Poesía Buenos Aires*. El valor de la lírica practicada por él reside en su poder de comunicación con los más dispares pueblos y épocas. Poetizar en este escrito ya no es ir a la conquista de un sentido, sino “comunicar, hablar, es interesarse, inclinarse, tener una actitud bondadosa, amar las cosas o los hombres” (1956: 50). En este sentido, la tarea del creador “está mucho más allá de toda contingencia política” (50). El compromiso del escritor con su sociedad y, más ampliamente, con la humanidad, radica en su poesía, en la medida en que ésta constituye una fuerza comunicativa y, por ende, una potencia capaz de liberar al hombre. La reivindicación de Lorca por su labor y no por su “trágico fin” ligado a su posición política da cuenta del lugar prioritario –e inalienable– que, en el momento de escritura del texto, el escritor santafecino confiere a la creación lírica. Si bien, como se ha mostrado, la voluntad de comunicación con los hombres y la inserción en el pueblo constituyen en este artículo imponderables de la labor poética, no está todavía presente la idea de la praxis artística como acción ligada a la transformación política o social, que sí aparecerá en escritos posteriores.

La empresa del poeta: entre los imperativos vanguardistas y el compromiso con la realidad

La concepción de la poesía como práctica liberadora se reitera en la entrevista que Urondo concede a la revista *Punto y Aparte* en 1957, recogida

por Pablo Montanaro en la biografía del autor (2003). Allí, aparece con mayor precisión la idea del compromiso del creador con la realidad circundante. El compromiso es una característica de la poesía de cualquier época; sin embargo, cobra fuerza en la poesía que Urondo caracteriza como “actual”, pues, alude, su “mayor grado de lucidez le exige mayores responsabilidades” y un “contenido fundamentalmente ético” (34). Considera que para el poeta contemporáneo “no existen privilegios sino tan sólo exigencias”, y por ello, éste “rechaza cualquier actitud pasiva”: “inmerso hasta en los más ínfimos problemas de la realidad de su tiempo”, “no puede olvidar que él debe otorgar las armas para establecer entre los hombres la más honda comunicación, un conocimiento esencial, capacidad de justificación o de redención, de conquista de una inocencia perdida, de una libertad profunda” (34). Tanto la acción liberadora como el imperativo de comunicación que el escritor reclama para la creación lírica, se encuentran próximos a los postulados sobre el lenguaje poético elaborados por Edgard Bayley, uno de los escritores más influyentes del movimiento *Poesía Buenos Aires*.¹²

De acuerdo con lo anteriormente especificado, podemos postular que, en el momento de realización de la entrevista, las proposiciones sobre la poesía desarrolladas por el autor todavía se inscriben dentro del horizonte estético e ideológico articulado por esa revista de vanguardia. Sin embargo, ya se perfilan algunas de las ideas que permiten vincular su pensamiento con el posicionamiento estético de otro grupo poético, el que se aglutina en la revista *Zona de la poesía americana* (4 números, 1963-1964), y del que Urondo participa como miembro fundador.¹³ La afirmación de que el poeta está inevitablemente inserto en la realidad de su tiempo, estrechamente “comprometido” con él, es uno de los núcleos presentes en el pensamiento

¹² En “Realidad interna y función de la poesía”, Bayley afirma: “En este lenguaje poético, la palabra entra en relaciones, que en vez de reducir o encerrar su poder poético, como en el discurso lógico, tienden a liberarlo, dotándolo de una consistencia nueva, *inventiva*. Es en este acto de liberación ordenadora de la energía emocional de las palabras, donde parece residir la operación poética.” (...) “Tal invención, sino aparece encerrada en un tono vital coherente y perceptible por todos, será sólo una acumulación sin sentido de palabras a lo sumo un juego sin trascendencia.” Citado en F. Urondo (1968: 42).

¹³ Además de Urondo, integraron el grupo fundador los poetas Noé Jitrik, Edgard Bayley, César Fernández Moreno, Ramiro de Casabellas, Alberto Vanasco y Mario Trejo.

de los integrantes de *Zona*, y emparenta a esta última formación cultural con los postulados sartreanos sobre la función del arte y de la literatura. De acuerdo con Freidemberg (1999), en los escritores de *Zona*, la demanda de redefinición del trabajo lírico, impulsada por la búsqueda de una poesía autónoma –no epigonal respecto a modelos extranjeros–, y por la voluntad de una mayor vinculación con la sociedad, anima desde comienzos de la década de 1960 un programa teórico semejante al trazado por *Contorno* para la narrativa en el decenio de 1950.

Como en la experiencia delineada por los creadores de *Zona*, el compromiso de la poesía con la realidad no implica en las afirmaciones de Urondo una sumisión de lo estético al terreno de la política o de lo social; tanto para el escritor santafecino como para los otros integrantes, la autonomía de la poesía constituye un postulado a la vez necesario e inapelable.¹⁴ En un artículo incluido en el segundo número, el autor problematiza la función del poeta en el contexto de la situación política nacional. Critica la concepción del creador como “vate”, en tanto ser excepcional, y la de la poesía como “oficio milagroso o sobrenatural o de loquitos o de elegidos”, y afirma en cambio que la creación lírica “es una tarea que cumple la gente”, “toca lo esencialmente humano” (1963: 1). Esta proposición que a los ojos de Urondo se presenta como verdadera, se opone sin embargo a la “versión exagerada, ampulosa del poeta y de su trabajo”, erigida tanto por los propios creadores, “quienes colocan las cosas, su oficio, en este terreno pingoso, de auto adulación”, como por el medio, que “en un país hasta ahora dependiente como el nuestro, y en consecuencia un poco provinciano”, considera a la poesía como “una actividad de excepción, prístina” (1). De allí que el título del artículo, “Contra los poetas”, pueda ser resignificado como “contra un tipo de poeta”, el que, de manera semejante a un publicista,

¹⁴ Recordemos que en los postulados sartreanos, el “compromiso” de la literatura tampoco implica la subordinación de esta práctica al terreno de lo político. Sartre postula que el intelectual comprometido es aquél que escribe para sus contemporáneos, pero sin dejar de operar desde su campo específico: la actividad reflexiva y creativa. De allí que mediante la asunción de una obra comprometida, el escritor actúe sobre su tiempo, eligiendo siempre el cambio, que opera en y desde la literatura misma. En la concepción del pensador francés, la escritura es en sí misma praxis, acción. Ver Sartre (1962).

inventa un slogan: el de la “vaca sagrada” o el de la “poesía escrita con mayúscula”.

Es claro que la preocupación por la situación del creador en la sociedad argentina y la “crisis de conciencia” originada por el sentimiento de aislamiento del público para el que escribe, no resultan novedosas en la tradición de los movimientos poéticos vanguardistas. Como se vio más arriba, tal problemática está ya presente en las conceptualizaciones de Bayley aparecidas en *Poesía Buenos Aires*. Lo que sí resulta novedoso en los ensayos de *Zona* es el peso que adquiere lo histórico y lo político en el abordaje de los problemas poéticos.¹⁵ El análisis de la coyuntura del poeta argentino que Urondo expone en “Contra los poetas” incorpora uno de los problemas que hacia la década de 1960 devienen en hegemónicos dentro de algunos sectores de la “nueva izquierda” intelectual: el fenómeno de la dependencia.¹⁶

En el ensayo *Veinte años de poesía argentina. 1940-1960*, el autor estrecha el vínculo entre creación poética y coyuntura política. La creciente conciencia política¹⁷ que en el momento de producción de este texto no fagocita

¹⁵ La apertura hacia el contexto operada por los poetas de *Zona* ha sido designada por Freidemberg (1999) con el nombre de “realismo”.

¹⁶ En efecto, en este texto, Urondo afirma: “(...), esta gratificación en el terreno práctico, no ocurre con los poetas, ya que ninguno, al menos en Argentina, vive de su profesión de poeta. (...) Si bien el poeta 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. No necesita hacer—aunque lo haga—chiquilindas, o travesuras, o canalladas, o estupideces, por más simpáticas o envidiables o censurables o tolerables que ellas puedan parecer. Tampoco cabe el trascendentalismo. Además, ser poeta en un país hasta entonces dependiente como el nuestro, y en consecuencia un poco provinciano, es todavía una actividad de excepción, prístina; aunque se lo rechace, sigue siendo ‘el vate’.” (1963: 1).

La denominación de “nueva izquierda” intelectual o “franja denunciante” pertenece, como es sabido, a Oscar Terán (1991). El autor utiliza el nombre de “franja denunciante o contestataria” para referirse al sector del campo intelectual que hacia la segunda mitad de la década de 1950 y comienzos de la de 1960 concibe un modo de intervención cercano al existencialismo sartreano. Estos intelectuales definen a la literatura por su función social y conforman una cultura crítica, fuertemente atravesada por “lo político”.

¹⁷ En el año 1968, Urondo viaja a Cuba para participar del Congreso Cultural de La Habana. Esta experiencia, según Rodolfo Baschetti, parece ser determinante de la asunción por parte del escritor de un compromiso político. En ese mismo año, al regreso de Cuba, Urondo se integra al Movimiento de Liberación Nacional (Malena) y colabora

todavía la conciencia estética del autor (García Helder 1999: 230), forja una escritura en la que la lectura sociohistórica de la poesía argentina se conjuga con la postulación de una vanguardia estética ligada a un proyecto de transformación política y social. Sin embargo, como en escritos anteriores, no asoma todavía la caracterización de la praxis revolucionaria en términos de lucha armada o militancia partidaria. El escritor proclama la síntesis de posiciones estéticas e ideológicas, sin subordinar las primeras a las últimas. Concibe el cambio en la poesía desde dentro de la práctica misma, a partir de “su estética de continua subversión”. Simultáneamente, reivindica para aquélla un lugar privilegiado en el proceso social, al ser capaz de actuar sobre la realidad, modificándola.

El ensayo, que se abre con la caracterización de los poetas de la generación de 1940, se detiene en los movimientos invencionista y surrealista, así como en el proyecto articulado por el grupo de *Poesía Buenos Aires* en la década de 1950 y en la producción del decenio de 1960. En el último capítulo, deja planteadas las perspectivas futuras de la poesía en Argentina.¹⁸ Respecto de la lírica de la década de 1940, el autor focaliza la labor desarrollada por los poetas de las revistas *Sur* y *Canto*. Estos escritores son calificados en el texto como “muchachos más bien mansos, poco inquietantes”, todos ellos “oficialistas”, no sólo en el sentido de que “muchos fueran funcionarios del gobierno”, “sino también por los que se colocaron en la, por así decirle, oposición oficial: de la revista *Martín Fierro* a *Sur* se ha

como redactor en el semanario *CGT* de la CGT de los Argentinos –organización sindical que nuclea, como se sabe, a la resistencia obrera y a la cual se vinculan escritores y periodistas del sector radicalizado de la izquierda intelectual–. Un vez disuelto el Malena, el autor se incorpora a las Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR), y en 1970 es uno de los treinta y seis combatientes que participan de la primera acción guerrillera de esta organización, la toma de la ciudad de Garín en la provincia de Buenos Aires. Más adelante, en 1973, cuando las FAR se fusionan con Montoneros, Urondo se une a esta última estructura revolucionaria. Estos datos biográficos están consignados en Rodolfo Baschetti (2000). También en Montanaro (2003).

¹⁸ Incluyo a continuación algunas de las proposiciones sobre el ensayo de Urondo elaboradas en el marco del trabajo “En búsqueda de la poesía nacional. El ensayo *Veinte años de poesía argentina. 1940-1960*, de Francisco Urondo, y las modulaciones de la crítica”, expuesto en el *XIII Congreso Nacional de Literatura Argentina* (Tucumán, 15, 16 y 17 de agosto de 2005), inédito.

producido una suerte de solemnización; se institucionaliza la expresión literaria aunque sea desde la ‘resistencia’, como luego fue designado el antiperonismo” (1968: 11-12). La escisión entre la vida y el arte que estos poetas experimentan, su extrema institucionalización, su alejamiento de cualquier preocupación política y social, constituyen factores conducentes a una “suerte de enfermedad poética” que signa al grupo, y lo incapacita para “actuar” sobre la realidad.

Frente a los principios consagrados que, a los ojos del autor, nutren la labor poética de *Sur* y de la generación de 1940, Urondo reivindica una concepción de la poesía como praxis fuertemente historizada, capaz de accionar sobre el contorno.¹⁹ Define al escritor verdadero como aquél que adopta una actitud de rebeldía frente a su coyuntura.

(...) la rebeldía, el enfrentamiento, la no aceptación, es una buena pauta para reconocer si se está frente a un verdadero escritor o no, un escritor que ama su vocación, que libra “las treinta y dos guerras del coronel Aureliano Buendía (personaje de la novela “Cien años de soledad”, de Gabriel García Márquez), aunque como a él, nos derroten en todas (16).²⁰

Guiado por esta “pasión por lo concreto” que Terán (1991) anota como característica del programa de los intelectuales de la “franja denunciante”,

¹⁹ Esta concepción de la tarea simbólica es señalada por Terán (1991) respecto del programa delineado por los escritores de la revista *Contorno*: “(...), esta concepción haría de su ahincada tematización de las cuestiones político-sociales una suerte de programa alternativo dentro de la disciplina filosófica, y si es en nombre del espíritu como se ha pretendido enmascarar la realidad y eludir ese toque de piedra de la política, en alguna de sus derivaciones –como la ejemplarmente representada por el grupo de la revista *Contorno*– se diseñará una ideología que en su rechazo del espiritualismo liberal construyó una concepción corporalista (con una oposición análoga hacia lo que Sartre en un difundido artículo había llamado “la maloliente salmuera del Espíritu”) y al mismo tiempo fuertemente historizada, así como encuadrada –al igual que en la propia producción sartreana– en una visión de la política que la torna atendible cuando a través de ella se generan situaciones existenciales que confrontan a los individuos con los límites de conductas fuertemente moralizadas.” (19).

²⁰ La frase entrecomillada incluida en el original pertenece a Mario Vargas Llosa.

el autor explora los movimientos de vanguardia de la década de 1950, posicionándose respecto de ellos. Simultáneamente, intenta dar cuenta de los procesos económicos, sociales y políticos en los que éstos se desarrollan. Considera que la vanguardia en tal período se canaliza aparentemente en dos caminos: “(...) uno seguido por los surrealistas y que configuraría una tendencia vitalista; el otro por la revista ‘Poesía Buenos Aires’, donde residiría la poesía cerebral” (27). Al analizar la labor de esta publicación, ensaya respuestas a las preocupaciones que lo acucian como poeta e intelectual comprometido con su coyuntura. En su condición de partícipe de los procesos que describe, se permite polemizar con las posiciones de los otros integrantes de la revista. Frente a la separación establecida por Raúl Gustavo Aguirre (director de la publicación) entre un “lenguaje poético”, intuitivo, afectivo y un “lenguaje convencional”, lógico, conceptual, Urondo sostiene que “el problema no es de vocabulario sino de una estructura verbal no discursiva. La poesía admite todas las palabras y las significaciones; lo que designa ya es de por sí material poético (...) Precisamente del intrincado mecanismo que produce el hecho poético, no es ajeno el significado de las palabras, su carga conceptual, aunque después de sustanciado el hecho poético, pueda modificar esa significación que tenía o reemplazarla” (41).²¹ En coincidencia con las concepciones de Bayley, el autor aboga por una poesía comunicativa que, “sin desmedro de su cometido expresivo” “aparece inmersa en un tono vital coherente y perceptible por todos” (42).

Examina luego la labor del movimiento surrealista. La focalización de la producción desarrollada por el núcleo de poetas agrupados en la revista

²¹ El particular posicionamiento que el escritor adopta respecto de las declaraciones del director de *Poesía Buenos Aires* puede ser examinado a la luz del recorrido delineado por el escritor santafecino durante la década de 1960. En el momento de producción del ensayo, la poesía practicada por Urondo se inclina hacia una modalidad coloquial, tendiente a borrar los límites o establecer una continuidad entre la vida concreta y la práctica artística, entre el poeta y la sociedad en la que está inserto. De allí que rechace la concepción de lo poético como invención carente de estructura verbal, aun cuando, de acuerdo con su perspectiva, se trate de una “estructura verbal no discursiva”. Ésta es, acorde con la definición proporcionada por Edgard Bayley, la estructura que “asentada en la combinación del valor emocional de las palabras”, se aleja de la del discurso lógico, fundamentada en cambio “en elementos descriptivos o en la transposición de atributos” (Citado en Urondo, 1968: 42).

A partir de cero (tres números, 1952-1956), le permite delimitar con mayor precisión su concepción de lo que debe ser una vanguardia poética. La actitud de rebeldía que define al “escritor verdadero” anima la empresa. El humor exhibido en *A partir de cero* conforma, a su entender, un instrumento de burla, de agresión, apto para profanar la literatura nacional. No obstante ello, estima que los surrealistas incurren en inconsistencias cuando proclaman el cambio por medio de la palabra poética. Desde su perspectiva, la praxis artística en sí misma resulta insuficiente para alcanzar el objetivo de modificación de lo establecido; la transformación de la vida no puede sustentarse únicamente en las palabras, aunque éstas pueden propiciar o abastecer el cambio; es necesario convertir la actitud poética de subversión en una propuesta concreta de lucha, “como todo lo que ésta tiene de transformadora” (48).

En esta etapa, la idea de la literatura como praxis comprometida es, como se señaló, de raigambre sartreana, y responde al generalizado imperativo de los poetas coloquiales de 1960 “de lanzarse al mundo, salir del ghetto, de la secta o del Parnaso, participar de la sociedad como uno más, no siempre, aunque sí frecuentemente en función de un explícito compromiso político de izquierda, y en algunos casos con la esperanza de hacer de la poesía un instrumento que contribuya a producir cambios en la sociedad” (Freidemberg, 1999: 190-191). Sobre la base de esta concepción, Urondo articulará en los capítulos finales un proyecto para las nuevas promociones. Frente a lo que delimita como “poesía oficialista”, aquélla que responde al mecanismo colonialista de la cultura, declara la necesidad de fundar una “poesía nacional” que “aunque marcada por los movimientos europeos, no esté sometida por ellos” (87). Afirma que esta nueva poesía será “orgánica en la medida en que la libertad expresiva no desplaza la existencialidad que la sustenta, en el orden personal y colectivo”, y “afirmativa” en cuanto expresa “una forma de ver la vida sin resignaciones, sin culpa o autocompasión” (84).

El rechazo a la tradición europeizante de la cultura argentina y la demanda de lectura de la realidad a partir de los datos que el propio entorno ofrece, son dos de los requerimientos que el autor plantea a la producción poética de su tiempo. En el capítulo “Cambios y confluencias”, señala el

importante papel desempeñado por la revista *Contorno* en el campo intelectual argentino, al nacionalizar la literatura e incorporar el problema político a sus páginas. Anota que a partir de este fenómeno de politización de la cultura, los intelectuales y los poetas adoptan una posición respecto de la dicotomía “reformismo o revolución, que para el caso también podrá ser enunciada como frustración o injusticia –con su consecuente mala conciencia–, o revolución” (78). Califica a la producción poética posterior al frondismo como afirmativa, orgánica, con tendencia “a alcanzar un equilibrio, una integración entre posiciones estéticas e ideológicas; se advierte que ambas no eran, no tenían por qué serlo, posiciones excluyentes, tampoco castraban la libertad creadora” (84). La prescindencia política ya no constituye, a los ojos del autor, una opción válida para la labor poética.

Son estos al parecer los caminos de la libertad o al menos de un concepto de vida y de poesía vertebrados dentro de un orden más amplio que responde a la concepción que rechaza como lo señala la interpretación del mundo (sic) y procura su modificación; que cada vez tolera menos el padecimiento a distancia y se inclina por la participación en las desgracias de este mundo que vivimos; no con intenciones expiatorias, sino con el propósito de hacerse cargo, de solucionar esas desgracias; empezar a “correr la suerte del agredido”. Todo esto que entonces era larval incitación, comienza a conformar nuestra poesía y de allí que parezca más consistente, más orgánica, menos declamatoria; alejada del populismo, es una poesía que, más que idealizar, tiene mucho que ver. Y mira de una manera especial. Quiere ver y señalar, que es una manera de procurar una conciencia, de aspirar a un cambio: (...) (85).²²

En búsqueda de la acción revolucionaria. El poeta como militante

En 1968, Urondo participa, junto a Rodolfo Walsh y Juan Carlos Por-

²² Las comillas son del autor.

tantiero, de una mesa redonda organizada por el Centro de Investigaciones Literarias “Casa de las Américas” en La Habana.²³ El debate, que gira en torno a la literatura argentina en el siglo XX, da cuenta del posicionamiento que hacia fines de la década de 1960, adoptan estos escritores-intelectuales. Las intervenciones del autor recogen muchas de las proposiciones de su ensayo. Es notable, sin embargo, la relevancia que adquiere en ellas la noción de la praxis estética como actividad ideológica, fuertemente marcada por la política.²⁴ Urondo no sólo examina los movimientos poéticos a la luz de la coyuntura política sino que “lo político” se convierte en el criterio excluyente para la valoración estética.

A comienzos de la década siguiente, sus reflexiones muestran una radicalización al respecto. De acuerdo con Montanaro (2003), hacia 1971 el autor se propone “no escribir más ficción, sino libros testimoniales” porque, afirma, “la realidad que vivimos me parece tan dinámica que la prefiero a toda ficción” (91). Esta declaración, que puede ser inscripta dentro del proceso de depreciación de la práctica simbólica correlativa a la radicalización política de una fracción del campo intelectual,²⁵ revela el dilema del escritor que se enfrenta a demandas de eficacia práctica inmediata, desgarrado entre la tarea simbólica y la disolución de esta labor en la lucha política y militar. Sin embargo, la actividad poética nunca es devaluada en las declaraciones del autor. En 1973, en una entrevista realizada por Vicente Zito Lema, Urondo reniega del término “intelectual” para calificarse a sí

²³ Publicada originariamente en *Panorama de la actual literatura latinoamericana*, Casa de las Américas, La Habana, 1969. El moderador es Mario Benedetti y el tema de la charla es “La literatura argentina del siglo XX”.

²⁴ “Ahora, a través de este proceso de enfrentamiento con el oficialismo, que no es solamente una literatura, sino toda una actitud de vida, toda una ideología, concretamente frente a los problemas del país y del mundo. Y a partir del proceso, que evidentemente se realiza en un nivel estético, comienzan a surgir las implicaciones que esta situación estética supone. Entonces, al enfrentar al oficialismo, paulatinamente se va tomando conciencia de que no es solamente enfrentar la retórica del tipo de producto cultural que segrega, sino que es otra cosa mucho más profunda, es toda una suposición, es toda una ideología.” (Walsh, Urondo, Portantiero 1994: 48).

²⁵ Claudia Gilman (2003) postula que el desarrollo de los sentimientos e ideas antiintelectualistas caracteriza una de las posiciones dominantes del campo intelectual latinoamericano en la década de 1970.

mismo y opta por los de “poeta” y “militante”. Si en la declaración de 1971, la producción ficcional resulta invalidada como medio de transformación de la realidad, ahora la práctica poética constituye una tarea semejante a la política. Ambas son formas de acción, praxis inmediatas, y, por lo tanto, se oponen a la tarea intelectual entendida como teorización y reflexión abstractas.

Poética en griego quiere decir acción, en este sentido no creo que haya demasiadas diferenciaciones entre la poesía y la política, (...), por la poesía, por la necesidad de usar las palabras en toda su precisión y significación he llegado al tipo de militancia que actualmente hago (Citado en Montanaro 2003: 104).

Como el militante revolucionario, que trabaja con la realidad y busca su modificación, el poeta actúa a la manera de un pintor: cuando compone una frase, crea el objeto imaginario, considera a las palabras como cosas y no como designaciones de objetos (signos) (Sartre, 1962: 46 y ss.). La concepción de la poesía como acción permite a Urondo modificar la fórmula sartreana del compromiso del escritor,²⁶ según la cual es imposible reclamar un compromiso al poeta. Para el autor, en cambio, la palabra lírica es una afilada arma que, semejante a un fusil, maniobra sobre la realidad para modificar lo establecido.

La relación entre creación y militancia revolucionaria se torna el problema central de sus reflexiones de la década de 1970. En 1974, el número 17 de la revista *Crisis* incluye una nota de Urondo, donde éste expone un programa de acción para la vanguardia estética. Afirma que “los intelectua-

²⁶ Recuérdese que para Sartre, la poesía, a diferencia de la prosa, no puede –ni debe– comprometerse. Mientras el narrador trabaja con significados, el poeta, si bien se sirve de palabras, lo hace de manera diferente. El prosista utiliza signos que lo acercan a la cosa significada; el poeta, en cambio, es un hombre que se niega a utilizar el lenguaje; para él, las palabras son cosas y no signos. Cuando el poeta pone juntos varios cosmos, actúa como el pintor: crea un objeto. Por ello, el filósofo francés considera que no se puede reclamar un compromiso poético; la “empresa” del poeta consiste en contemplar las palabras de modo desinteresado. La emoción y la pasión misma participan en el origen del poema, pero no se *expresan* en él, sino que *son*.

les y artistas que se aboquen a la construcción de una vanguardia cultural”, “tendrán que identificarse con el campo popular –sin idealizarlo– aunque no pertenezcan naturalmente a la clase productiva” (36). En la opinión del autor, el mayor desafío del intelectual argentino es superar el individualismo que lo ha sumergido en el aislamiento social y encontrar los caminos para insertarse en el campo del pueblo. Considera necesaria su militancia revolucionaria, a través de la participación en las organizaciones populares. Define a los “intelectuales” como “trabajadores de las ideologías”, cuyo “pecado original” reside “en su práctica y no en su origen de clase” (36), y propone la superación de su propia ideología (de clase) como una de las condiciones indispensables para la construcción de la vanguardia cultural. Establece la diferencia entre “vanguardia” y “vanguardismo”, y en su condición de productor cultural, se distancia del último. Desde su perspectiva, el arte vanguardista, a pesar de proponerse como renovador, favorece la alienación capitalista, en la medida en que es individualista, solitario, y conserva la ideología de su clase de origen, la burguesía. Para el autor, el “vanguardismo” conforma un arte sectorizado, destinado a una elite social; la “vanguardia”, en cambio, se funda en una construcción colectiva y propone la transformación de la realidad sin desvincularse de la sociedad. En este sentido, ésta última siempre es construida desde una ética política, nunca puede ser neutral, como a veces se postula el vanguardismo.

En la tarea cultural, en la producción cultural, ocurre lo mismo que en la política. Sin un referente a la realidad, no habrá verificación práctica. Y este referente debe ser visto con una ética política, determinante de las posibles modificaciones de la realidad. Porque condicionarse a una situación dada, tanto en lo estrictamente cultural como en lo político, es aceptar un estado de cosas. Y las cosas están como están y la gente –incluso ideológicamente– está como está, para favorecer la explotación, el sometimiento social y político. El populismo siempre aceptó las cosas como estaban. Lo contrario, desentenderse del estado de cosas, arrastra a posiciones ultraizquierdistas. En cultura, esto suele conocerse con el nombre de vanguardismo. Y ahora se trata de conformar una vanguardia, no de hacer vanguardismo (37).

Como se ve, en este último pasaje, el artista o escritor es concebido como un intelectual cuya tarea es la construcción de una vanguardia cultural ligada a un proyecto revolucionario. En esta dirección, la actividad simbólica se define en función de su eficacia política y de su acción revolucionaria. Como afirma Claudia Gilman (2003), en esta etapa, la noción de compromiso sigue estando presente, pero adquiere otros matices. Del compromiso de la obra se pasa al compromiso concreto del escritor con la militancia política o revolucionaria. La figura del “escritor comprometido” –asemejado ahora al “escritor burgués” o “consagrado”, “traidor” de la causa revolucionaria– pierde fuerza frente a la del “escritor-intelectual revolucionario”/“hombre de acción”, aparentemente más adecuada para responder a la exigencia de intervención práctica inmediata y pasaje a la acción demandadas por la coyuntura. De allí que, a los ojos del autor, el reformismo cultural no constituya un modelo legítimo de transformación. Parfraseando a Andrea Giunta (2001), podemos postular que, para Urondo, la praxis creadora no debe esperar la Revolución para adquirir un sentido político, sino que puede aspirar también a integrar las fuerzas capaces de provocarla. Parece no haber diferencias entre escritura poética y acción revolucionaria para el hombre que ha afirmado que “los compromisos con las palabras llevan o son las mismas cosas que los compromisos con las gentes, depende de la sinceridad con que se encaren tanto una actividad como la otra, siempre hay lugar para la retórica en el sentido estrictamente ornamental de la palabra. De esta manera pienso seguir trabajando rigurosamente en ambos terrenos, que para mí es el mismo. Espero algún día llegar a ser un poeta y un militante digno de llevar esos nombres” (Citado en Montanaro 2003: 104).

El recorrido desplegado intentó dar cuenta de las definiciones y redefiniciones tanto de la praxis poética como de la figura del poeta o del escritor en diferentes pasajes ensayísticos y declaraciones de Francisco Urondo. En este sentido, se pudo determinar que la pregunta respecto a la relación entre creación poética y sociedad constituye una problemática recurrente en su pensamiento y es el interrogante en torno del cual él ensaya diferentes representaciones de su tarea simbólica. De manera semejante a

lo que ocurre con otros escritores del período, el ejercicio del ensayo constituye un vehículo privilegiado para reflexionar sobre las circunstancias y problemas de la época; simultáneamente, es un modo de intervención intelectual que le permite posicionarse en el campo cultural del período y polemizar con otras posiciones articuladas en él. De alguna forma, de modo semejante a la poesía, conforma en la práctica del autor una manera de solucionar el dilema originado por la tensión entre producción simbólica y práctica política, o, más precisamente, entre escritura y acción.

Bibliografía

- Aguilera, Evangelina (2006): "Poesía del observatorio. La relación arte/vida en las revistas". *Animales fabulosos. Las revistas de Abelardo Castillo*. Elisa Calabrese y Aymará de Llano (Ed.): Mar del Plata: Martín.
- Altamirano, Carlos (2002): "Intelectuales". *Términos críticos de la sociología de la cultura*. Carlos Altamirano (Dir.): Buenos Aires: Paidós, pp. 148-155.
- Baschetti, Rodolfo (2000): "¿Para qué sirve la Sorbona?", breve conmemoración sobre F. Urondo. Buenos Aires: Madres de Plaza de Mayo.
- Bayley, Edgar (1954): "Riesgo y ventura del poeta contemporáneo". *Poesía Buenos Aires* 16-17, p. 1.
- Dalton, Roque y otros (1988): *El intelectual y la sociedad*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Freidemberg, Daniel (1981): "La poesía del cincuenta". *Capítulo. La historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, pp. 553-575.
- (1988/1989): "27 notas al pie de un mito". *Diario de Poesía* 11, pp. 22 y 24.
- (1999): "Herencias y cortes. Poéticas de Lamborghini y Gelman". *Historia crítica de la literatura argentina*. Noé Jitrik (Ed.): Volumen 11. *La irrupción de la crítica*. Susana Cella (Ed.): Buenos Aires: Emecé, pp. 183-209.
- García Helder, Daniel (1999): "Poéticas de la voz. El registro de lo cotidiano", *Historia crítica de la literatura argentina*. Noé Jitrik ed. Volumen 11. *La irrupción de la crítica*. Susana Cella (Ed.): Buenos Aires: Emecé, pp. 213-234.
- Gilman, Claudia (2003): *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Giunta, Andrea (2001): *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Paidós.
- Montanaro, Pablo (2003): *Francisco Urondo. La palabra en acción-Biografía de un poeta y militante*. Buenos Aires: Homo Sapiens.
- Olguín, Sergio y Zeiger, Claudio (1999): "La narrativa como programa. Compromiso y eficacia". *Historia crítica de la literatura argentina*. Noé Jitrik ed. Volumen 11. *La irrupción de la crítica*. Susana Cella (Ed.): Buenos Aires: Emecé, pp. 359-375.
- Sartre, Jean Paul (1962): *¿Qué es la literatura?* Buenos Aires: Losada.
- Sigal, Silvia (1991): *Intelectuales y poder en la década del sesenta*. Buenos Aires: Puntosur.

- Terán, Oscar (1991): *Nuestros años sesenta. La formación de la nueva izquierda intelectual en la Argentina 1956-1966*. Buenos Aires: Puntosur.
- Urondo, Francisco (1963): "Contra los poetas". *Zona de la poesía americana* 2, p. 1.
- (1956): "García Lorca". *Tiempo América*, p. 50.
- (1964): "Hay que Afinar el Oído". *Zona de la poesía americana* 4, p.2.
- (1955): "Miguel", *Poesía Buenos Aires* 19-20, pp. 11-12.
- (1998): "Muchas gracias". *Poemas de batalla. Antología poética*. Selección y prólogo de Juan Gelman. Buenos Aires: Seix Barral, pp. 153-154.
- (1974): "Reflexión", *Crisis* 17, p. 36.
- (1954): "Turlough O'Carolan". *Poesía Buenos Aires* 16-17, p. 2.
- (1968): *Veinte años de poesía argentina. 1940-1960*. Buenos Aires: Galerna.
- Urondo, Francisco y otros (1963): *Quince Poetas*. Colección del Unicornio. Buenos Aires: Centurión.
- Walsh, Rodolfo, Urondo, Francisco y Portantiero, Juan Carlos (1994): "La literatura argentina del siglo XX". *Rodolfo Walsh, vivo*. Rodolfo Baschetti (Comp.): Buenos Aires: La Flor, pp. 33-61.