



Concepto de vanguardia y escritura testimonial en los programas estético-políticos de Rodolfo Walsh y Francisco Urondo

Fabiana Grasselli

Becaria de Posgrado (CONICET), Doctoranda de la Universidad de Buenos Aires en Ciencias Sociales.
INCIHUSA (Instituto de Ciencias Humanas, Sociales y Ambientales)/CONICET
(Mendoza, Argentina)
fhebeg@hotmail.com

Localice en este documento

Resumen: Los programas estético-ideológicos de Rodolfo Walsh y Francisco Urondo plantean posicionamientos específicos respecto de su filiación política sobre los tópicos recurrentes del campo intelectual del período sesentas/setentas. De este modo, presentan la particularidad de proponer una vinculación fuerte entre palabra y acción, es decir que, a diferencia de las alternativas seguidas por otros intelectuales, Walsh y Urondo optaron por el camino de las armas sin por ello abandonar el quehacer artístico. De allí la importancia de dar cuenta exhaustivamente de ciertos elementos y modulaciones de estos programas en tanto constituyen una importantísima operación hacia el interior de la literatura, en un particular momento histórico, que intenta subvertir sus lógicas y formas institucionalizadas.

En este marco, nuestro trabajo analiza los hitos principales de las reflexiones de Walsh y Urondo, su opción por los géneros testimoniales y la vinculación con ciertos problemas relativos a la concepción del arte y de las vanguardias político-culturales como portadores de una “peligrosidad” anclada en su enorme potencialidad para constituir una intervención sobre la realidad histórica. En este sentido nos interesa comprender su concepción de la vanguardia en relación con los alcances de los formatos testimoniales en lo relativo al cuestionamiento sobre los límites de la literatura y al reconocimiento de las posibilidades del discurso literario en tanto producción cultural socialmente legítima.

Palabras clave: programas estético-políticos - vanguardia - testimonio - Rodolfo Walsh - Francisco Urondo

1. Introducción.

El presente trabajo explora algunos de los alcances que el concepto de vanguardia, uno de los tópicos fundamentales de la relación entre arte y política durante el bloque temporal sesentas/setentas, tuvo dentro de campo específico de la literatura a través de intervenciones paradigmáticas de Rodolfo Walsh y Francisco Urondo. Estos escritores-intelectuales [1] se encuadran en la fracción crítica [2] del campo literario argentino que más radicalizó sus posicionamientos en el desarrollo de los debates y de las prácticas de la intelectualidad de la época.

A través de dicha exploración nos interesa analizar las implicancias que tienen sus ideas sobre la vanguardia en relación con sus colocaciones sobre la renovación e innovación de los modos de escritura y de los géneros literarios y su concepción de la institución literaria. Así, se busca comprender la forma en que atraviesan la real y no poco virulenta discusión que ponía en debate el rol de los escritores e intelectuales en los procesos de compromiso revolucionario, y el modo en que se proponen aportar, aún enfrentando las propias contradicciones, a la construcción de una vanguardia cultural capaz de radicalizar la práctica artística. Entendemos que esta búsqueda de revolucionar los modos del discurso literario visualizada en las trayectorias de Walsh y Urondo se sustenta en una dialéctica cada vez más significativa y conciente entre prácticas artísticas y prácticas políticas en la que las decisiones en el campo artístico, en muchos sentidos, se articulan como parte de las experiencias históricas de agudización del conflicto social y radicalización política de la sociedad argentina. Por ello, esta investigación va en la línea de reconstruir los programas estético-políticos de Walsh y Urondo en relación a su valoración de los géneros testimoniales como formas capaces de constituir una respuesta a los desafíos que la situación socio-política presentaba a los escritores-intelectuales y a la literatura de la época.

2. Políticas de escritura en Rodolfo Walsh y Francisco Urondo: sus reflexiones acerca de la vanguardia, los géneros y la institución literaria.

Aproximarse a las consideraciones acerca del concepto de vanguardia en Walsh y Urondo implica abordar una serie de tópicos que aparecen como preocupaciones constantes en los escritores-intelectuales de la época: el valor estético-ideológico de las prácticas literarias, la función social del escritor, la transformación del discurso literario. Por esto, conviene describir brevemente los significados con los cuales circuló el concepto de vanguardia en el campo literario latinoamericano, más específicamente dentro de la fracción entendida como el frente de intelectuales que se organiza en torno a la Revolución Cubana, y las modulaciones que adquirió en el desarrollo de ciertos debates fundamentales [3].

La discusión acerca de la apreciación del arte moderno en Latinoamérica estuvo vinculada principalmente a la tensión que se fundaba sobre dos valores supremos de la intelectualidad de la época: la aspiración revolucionaria y la aspiración experimental. El fenómeno del realismo mágico y el *boom* generan, a partir de la renovación que aportó el discurso novelístico, una copiosa y profunda reflexión de los autores y de la crítica que se deslizó entre los términos realismo y vanguardia. La cultura de izquierda exploró y teorizó sobre las posibilidades del realismo y de las innovaciones de la vanguardia teniendo como nudo temático insoslayable la experiencia de relativo fracaso de las aspiraciones vanguardistas de acompañar el proceso de la revolución rusa y el malestar frente a los dictados del realismo socialista. En este marco, se reflexiona sobre la práctica y la interpretación de los géneros literarios, colocando como ejes del debate el valor estético e ideológico de la novela, la cuestión del vanguardismo y realismo en la novela, y la necesidad de articular formas de escritura superadoras de la tradición literaria burguesa vinculadas al desarrollo de los procesos históricos (Gilman 2003: 310).

En el desarrollo de dicha discusión se fue consolidando una corriente que argumentaba a favor de que el concepto de vanguardia debía pensarse desde una fuerte vinculación de lo estético y lo político. En palabras más precisas, que en el arte como en la política, "la calificación de 'vanguardia' debería reservarse, no para toda innovación formal, sino para la obra de aquellos creadores que más profundizan en la realidad y para ello, más avanzan en la formulación de nuevos lenguajes" (Bignami 1969:103). Algunos años antes, en 1965, en el único número de la revista *Literatura y Sociedad*, Ricardo Piglia daba cuenta de un posicionamiento similar respecto del arte dentro de la cultura de izquierda. De este modo, planteaba que los intelectuales debían dejar de afirmar la necesidad de no alienar "a la literatura en la inmediatez de lo político" para proponer un arte que naciese de la "toma de conciencia de la realidad actual" y que fuese una expresión de "aquellos contenidos políticos que luchan por destruir los caducos esquemas culturales y estéticos de la sociedad burguesa" (Piglia 1965: 11). En esta línea, Roberto Fernández Retamar en 1974 retoma al pensador peruano José Carlos Mariátegui [4] para plantear en un artículo publicado en *Casa de las Américas* en 1974 que la vanguardia como gesto artístico debe comprenderse en términos de un "arte nuevo", impregnado de un "sentido revolucionario" que se constituye en el antagonismo con la cultura burguesa. Además agrega que en

la medida que las vanguardias en Latinoamérica propiciaban “el reencuentro con las auténticas realidades de nuestro mundo (...) es decir, en la medida, que no eran ejemplos jactanciosos del espíritu decadente y repudiaban el absoluto burgués; anunciaban o incluso asumían actitudes revolucionarias” (Fernández Retamar 1974: 119-121). La innovación estética es comprendida y defendida como la constante búsqueda por superar los límites del discurso literario mismo, en tanto “decir” fuertemente comprometido con la denuncia y los procesos sociales y políticos emancipatorios.

En esta atmósfera y en estrecha vinculación con la problemática del concepto “vanguardia” se discute el carácter renovador e incluso revolucionario del género testimonio como una forma de relato que vendría a sustituir a la novela, un género considerado agotado como instrumento de conocimiento. Esta búsqueda y legitimación de nuevos registros escriturales responde al concepto de vanguardia reivindicado por los intelectuales inscriptos en la línea estético-ideológica que se describió más arriba. Se valoraba como “lo nuevo” a aquellos gestos discursivos que reunían la presencia de dispositivos literarios novedosos, en tanto orientados a la superación de las formas artísticas consolidadas como productos del sistema burgués, y una práctica de denuncia de la violencia ejercida por el estado y las clases dominantes y de reivindicación de procesos populares revolucionarios. De manera que, estos nuevos procedimientos literarios comienzan a ser legitimados por la intelectualidad de izquierda por su potencialidad para “mostrar la lucha de América Latina” [5], como establece Ángel Rama en 1969. De este modo, lo testimonial adquirió durante los años sesenta y setenta en Latinoamérica gran importancia como medio de expresión y representación de las clases populares. Por una parte, esto se debe a la importancia que adquirió para la intelectualidad el texto de Miguel Barnet, *Biografía de un cimarrón* (1966), y al hecho de que surge en este período un extenso *corpus* de relatos en los que se denuncia el terrorismo de Estado y la violencia represiva de los regímenes dictatoriales en América Latina. Por otra parte, en los años setenta, desde *Casa de las Américas* se impulsa el cultivo del testimonio al publicar en la *Revista Casa de las Américas* una caracterización específica del género y al establecer el Premio Anual a esta modalidad literaria. De esta manera, se comienza a postular desde esta institución la necesidad de hallar nuevos registros discursivos capaces de oponer al deterioro de los canales tradicionalmente destinados a la difusión de la cultura, nuevas vías y procedimientos innovadores para transmitir conocimiento y para la expresión artística. Se proponía contribuir a lo que se denominaba novela-testimonio o testimonio a secas, ya que en estas formas primaba la experiencia de la realidad social a la cual se imprimía un sentido fundamentalmente histórico.

2.1. Rodolfo Walsh: los alcances y los límites del concepto de vanguardia en el arte para la revolución.

En Rodolfo Walsh encontramos referencias muy claras a la correlación temática que se pretende abordar: concepto de vanguardia, valoración de los géneros literarios y posición frente a la institución literaria.

En la entrevista que le realizara Ricardo Piglia en marzo de 1970 ambos coinciden que dentro del campo de los literatos y de los intelectuales, los escritores de ficción han ocupado una posición de *retaguardia* porque ese momento de la lucha de clases en Argentina, a un año del Cordobazo, presenta una movilización de masas que plantea constantemente a los intelectuales el problema de sus prácticas y de su participación en la lucha del pueblo. En este sentido Walsh manifiesta que es muy probable que el arte de ficción esté alcanzando su agotamiento por ser un arte correspondiente a una determinada clase social en un determinado período histórico y que en sociedades no capitalistas o que están en proceso de revolución, nuevas formas de producción exijan un nuevo tipo de arte vinculado a la denuncia, a lo documental y al testimonio. Finalmente arriesga que la ficción puede ser considerada como un arte literario característico de la burguesía de los siglos XIX y XX y por lo tanto no constituye una forma eterna e indeleble, sino una forma que puede ser transitoria, propia de una situación histórica. En este sentido afirma que en el particular escenario socio-político de la Argentina de principios de los setenta, hacer un arte desvinculado de la política no podría ser considerado arte, ya que el desarrollo general de la conciencia y las condiciones de los procesos sociales y políticos hacen “imposible” que el arte o la literatura sean producidos al margen de las necesidades que plantea la política [6].

En 1968 -un período importantísimo y singular en la trayectoria de Rodolfo Walsh durante el cual acompañó la experiencia político-sindical de la denominada CGT de los Argentinos (CGTA) [7]- encontramos en dos notas publicadas en el *Semanario CGT*, órgano de prensa oficial de la central obrera opositora, ciertas consideraciones que reflejan una mirada sobre las prácticas del “arte de vanguardia” en la cual el énfasis está puesto en los efectos políticos de las acciones y dispositivos artísticos de la vanguardia plástica porteña y rosarina. Hablamos de una suerte de conceptualización de ciertas intervenciones de dicha vanguardia que no sólo implica una toma de posición en relación a estas manifestaciones creativas sino que está enmarcada en un escenario social y político signado por el carácter anti-popular y represivo de la dictadura de Onganía. Se trata de una referencia concreta por parte de Walsh al proyecto estético-político de los artistas vinculados a la muestra *Tucumán Arde* [8], experiencia artística que forma parte de un itinerario en el que, de modo análogo a la biografía intelectual del autor de *Operación Masacre*, la discusión estética marcha bajo la impronta de la búsqueda de alternativas al arte burgués y en una constante tensión (muchas veces constituye más bien una contradicción) que emerge de la encrucijada-encuentro entre los caminos de las producciones y los discursos artísticos, y los caminos de la política.

Para realizar una explicación acabada de este posicionamiento de Walsh respecto de la muestra *Tucumán Arde* y de algunas de las prácticas de los artistas que recorrieron lo que Longoni y Mestman llaman “el itinerario del 68” [9] conviene señalar algunos elementos fundamentales que configuraron estos momentos de la vanguardia plástica en Argentina.

La situación nacional e internacional actuarían como parámetros decisivos para una paulatina toma de decisiones que condujo a estos artistas e intelectuales a agudizar los debates sobre los nexos entre vanguardia artística y vanguardia política hacia el final de la década del sesenta. La Revolución Cubana, la invasión norteamericana a Santo Domingo, la guerra de Vietnam, el asesinato del “Che” Guevara, las luchas de liberación en Latinoamérica, el mayo francés, etc. funcionan como sucesivos y coyunturales horizontes de identificación de los sectores de la izquierda argentina. Sin embargo, fue el golpe militar de 1966 que colocó en el gobierno a Juan Carlos Onganía con su sistemática política de censura lanzada contra la esfera cultural, el acontecimiento que “actuará como fuerte catalizador y definidor de posiciones políticas en el espacio artístico” (Giunta 1998). Las respuestas ante la censura se dieron en dos etapas: la reacción más inmediata fue la no participación y rechazo a las instituciones artísticas. Luego algunos artistas tomaron una vía también propositiva: 1) tratar de llegar a un público amplio con una obra capaz de incidir, con una obra peligrosa [10]; 2) producir un arte transformador, social, colectivo en el cual la denuncia y la transformación serían ahora las fuentes de legitimidad; 3) desarticular las tramas de la información oficial y optar por espacios ajenos a las instituciones de la cultura burguesa. En otras palabras, participar con su práctica artística de la creación de una sociedad nueva” (Giunta 1998).

Dentro de la trayectoria descrita, *Tucumán Arde* constituye la expresión de mayor radicalidad. Los artistas que la animan se habían distanciado del Instituto Di Tella en mayo de 1968 (institución que los había albergado y facilitado los mecanismos para la experimentación artística) luego de sufrir la censura del gobierno de Onganía hacia la muestra anual *Experiencias 68*. A raíz de este episodio los artistas retiraron y destruyeron las obras que habían presentado y emitieron una declaración contra la censura seguida de 64 firmas, entre las que se encontraba la de Rodolfo Walsh, quien se había solidarizado con ellos adhiriendo a los planteos que allí se hacían: denunciaban la estrategia represiva gubernamental que no sólo se dirigía a los artistas e intelectuales sino que perseguía principalmente al movimiento obrero y estudiantil [11]. Dos meses después, en julio de 1968, artistas de la vanguardia porteña y rosarina responden colectivamente con un boicot a la participación en el Premio Braque 1968, convocado por la embajada francesa con modificaciones en el reglamento que estaban destinadas a impedir gestos antiinstitucionalistas en las obras. Varios artistas que habían repudiado esta convocatoria intervinieron en la ceremonia de entrega de los premios, la cual se realizó en el Museo Nacional de Bellas Artes, gritando consignas, tirando volantes y huevos podridos. También participaron de este hecho artistas que formaban parte de la vanguardia porteña y que se habían incorporado al FATRAC (Frente antiimperialista de trabajadores de la cultura), un nucleamiento de intelectuales vinculado al Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT). El episodio culminó con una fuerte represión en la que el saldo fue la detención de un grupo de personas quienes fueron defendidos por los abogados de la CGT de los Argentinos [12]. Una de las notas mencionadas fue publicada en el número 13 del *Semanario CGT*, el 25 de julio de 1968 y en ella se afirmaba lo siguiente:

Al gobierno de Onganía no le gusta la rebeldía ni la protesta aunque esté colgada en las paredes de un museo. Tal vez por eso, la policía intervino con su habitual velocidad -la que le falta para perseguir a los asaltantes- y se llevó presos (...)

El Frente Antiimperialista de Trabajadores de la Cultura (FATRAC) dio un comunicado “comprometiendo su resistencia combatiente ante las fuerzas que orientan la perspectiva imperialista, profacista y antipopular en el plano cultural”. La CGT sabe que muchos de esos artistas comparten su lucha por el programa popular y sabe también que participaron de las jornadas contra el régimen y su policía en las fechas del 1º de mayo y el 28 de junio.

Por eso, y porque tiene conciencia del ideal común de una patria liberada tanto en lo económico y político como en lo cultural, reclama la inmediata libertad de los artistas presos, repudia la grotesca acción policial y se solidariza con la lucha de los trabajadores de la cultura, que se suman al gran ejército del pueblo.

Luego de estos incidentes que tuvieron como consecuencia la consumación del quiebre con las instituciones, estos artistas reconocen en el espacio callejero el ámbito donde instalar su producción, sin embargo, las limitaciones para materializar y sostener la obra en la calle los impulsa hacia un nuevo tipo de institución, la CGT de los Argentinos, que en su “Mensaje del primero de Mayo” convoca a sectores extrasindicales entre los que menciona explícitamente a los intelectuales, profesionales, artistas y estudiantes, a sumarse a la organización de la lucha contra la dictadura. En este marco propiciado por la central sindical opositora se lleva a cabo la muestra *Tucumán Arde* en las sedes de la CGTA de Rosario y Buenos Aires en noviembre de 1968, sin embargo es levantada de modo forzado en Buenos Aires debido a las continuas amenazas de las fuerzas represivas del Onganiato. La declaración que acompañaba la muestra *Tucumán Arde* de Rosario, firmada por María Teresa Gramuglio y Nicolás Rosa, buscaba establecer una distinción entre “las

falsas experiencias vanguardistas que se producían en las instituciones de la cultura oficial” y la verdadera vanguardia: “Esta actitud apuntaba a manifestar los contenidos políticos implícitos en toda obra de arte, y proponerlos como una carga activa y violenta, para que la producción del artista se incorporara a la realidad con una intención verdaderamente vanguardista y por ende revolucionaria” [13]

Nuevamente el *Semanario CGT* se hace eco de este hecho artístico-político que es objeto de la censura del gobierno y publica en el número 33, el 12 de diciembre de 1968 una nota titulada “Por qué arde Tucumán”. Allí se hace referencia a la naturaleza de la exposición artística en su carácter de denuncia hacia los monopolios azucareros y hacia el gobierno como garante de las ganancias de los empresarios y de la miseria del pueblo tucumano; y finalmente se repudia la violencia estatal ejercida sistemáticamente contra los sectores populares y contra todas las acciones de protesta, inclusive las que provienen de la esfera del arte.

El lunes 25 de noviembre se inauguró en el local de la CGT una exposición titulada “Tucumán Arde”. La muestra era de carácter documental y había sido preparada por un grupo de artistas plásticos de la Comisión de Acción Artística de la CGT, en base a fotografías, películas, gráficos, cintas grabadas, material estadístico, etc. En la exposición se denunciaba de manera concreta la miseria en que el gobierno de los monopolios intenta sumergir a Tucumán, la burla cruel de los planes “de transformación” y la lucha del pueblo tucumano por su derecho al trabajo y a una vida digna.

La exposición, que ya se había presentado con gran éxito en la CGT de Rosario, fue inaugurada por el compañero Raimundo Ongaro con la presencia de miembros del Secretariado y del Consejo Directivo, de integrantes de la Comisión de Acción Artística y numeroso público.

Al día siguiente, empezaron las presiones del gobierno: llamaditas de origen policial para protestar por una foto o un cuadrito, visitas de “amigos influyentes” con graves noticias sobre clausuras, cierres y otras desgracias. Al final, los agentes de la represión se sacaron la careta: o la exposición se levantaba o clausuraban el local de la Federación Gráfica Bonaerense.

Esta no es más que una muestra de la violencia cotidiana que se ejerce contra los sindicatos y contra la oposición al régimen; al gobierno no le gustan las protestas, ni siquiera las que tienen forma artística y por eso clausura, cierra e intimida.

Son múltiples los elementos que entran en juego en la valoración que hace Walsh de la experiencia artístico-política llevada adelante por el grupo de plásticos protagonistas del “itinerario del 68”. Del mismo modo que son complejas y de gran densidad las significaciones teóricas, estéticas, sociales y políticas de las prácticas intelectuales y artísticas que se vincularon en el espacio de la CGT de los Argentinos. Esta institución político-sindical surgida en el marco de la lucha de los sectores más combativos y democráticos del movimiento obrero propició un momento de generación y fortalecimiento de vínculos y de confluencias entre la esfera de los trabajadores y el campo artístico e intelectual que provenía de diversas corrientes de izquierda, en un período histórico de fuerte represión, de agudización de los conflictos sociales y de profunda y acelerada radicalización política [14].

Es justamente este escenario el que explica la reivindicación que hace Rodolfo Walsh del arte de vanguardia en el *Semanario CGT* y las resignificaciones que en esta reivindicación el concepto de vanguardia adquiere. En primer lugar, hay que señalar que los discursos de naturaleza programática y buena parte de las opciones y acciones estético-políticas promovidas y materializadas tanto por esta fracción de artistas de vanguardia como por Rodolfo Walsh en su lugar de intelectual orgánico de la CGTA y de escritor de textos testimoniales, poseen un sustento ideológico común. Se evidencia un núcleo de contenidos compartidos que circulan en sus enunciados situándolos claramente como aliados en el tablero del enfrentamiento con el gobierno de Onganía. Los alcances de esta alianza tienen una doble pertenencia, al campo político y al campo artístico, la cual lejos de ser vivida como contradictoria es indicada como imprescindible. Dicho núcleo de contenidos comprende, por un lado, el gesto de empuñar la obra de arte como una herramienta de resistencia y de lucha contra la censura y la violencia ejercida por el régimen contra los trabajadores, los estudiantes, los sectores populares y la oposición. Por otro lado, incluye una meta política, “el ideal común de una patria liberada tanto en lo económico y político como en lo cultural”, que exige para su cumplimiento que “la lucha de los trabajadores de la cultura” se sume “al gran ejército del pueblo”. Este objetivo político implica en el plano cultural un desafío para estos intelectuales, que es formulado tanto por Walsh como por los artistas a los que nos hemos referido como la necesidad de producir un arte “peligroso”, “subversivo” [15]. La peligrosidad del arte, la capacidad del arte para subvertir y movilizar aparece asociada a dos tareas centrales: desplazar la práctica específica al terreno de la militancia inscribiéndola en la dinámica de las luchas populares, y hacer del arte un instrumento de denuncia y contrainformación para enfrentar las operaciones de silenciamiento y tergiversación de los hechos realizadas por el poder oficial y la clase burguesa.

Es interesante observar la preocupación por explicitar los alcances y los límites de aquello que se considera vanguardia. La puesta en tensión de los modos de la relación entre cultura y política, y más aún, entre vanguardia artística y vanguardia política coloca en el centro de la escena una distinción entre la vanguardia

ligada a las instituciones burguesas. El gesto de vanguardia es resignificado, legitimado, es decir, como aquel que tiene la capacidad de producir textos literarios, intervenciones, obras plásticas que puedan considerarse vehículos subversivos, revolucionarios [16].

En declaraciones posteriores de Rodolfo Walsh, citadas por Bignami en 1973, aparece nuevamente el término *vanguardia* para designar el impulso hacia lo nuevo en el arte. En esta oportunidad su reflexión se circunscribe al tópico de la incursión en nuevos planteos escriturales para la literatura en América Latina y elabora una respuesta en la que confirma su posición estético-política según la cual la exploración de nuevos modos discursivos debe tener como horizonte el hecho de comunicar cierta experiencia de la realidad histórica, no desde la sacralización del arte burgués, sino desde la peligrosidad de un arte revolucionario.

Realismo no se opone a vanguardismo. Cuando el agotamiento de temas o de formas debilitan (sic) la pintura de la realidad y su interpretación, el autor realista se vuelve por fuerza vanguardista. La vanguardia es entonces el modo que asume el realismo en una coyuntura histórica de agotamiento (...) En América Latina el escritor realista está en la vanguardia cuando hace patente lo que está invisible: el imperio, la lucha de clases, el sentido de las relaciones humanas y de los sentimientos de los hombres (citado por Bignami 1973:58-59).

Del análisis de estas consideraciones surge claramente que Rodolfo Walsh piensa la posición de vanguardia de los escritores y artistas en relación a su capacidad para explorar modos novedosos de manifestación estética, nuevos lenguajes, nuevas formas de escritura literaria que posibiliten dar cuenta de los procesos sociales y políticos por los que atraviesa una sociedad en un momento histórico determinado. En este sentido, explicita que esas búsquedas de nuevos modos de decir la experiencia histórica deben tener un desenvolvimiento estrechamente ligado al pulso de la dinámica de la lucha de clases y deben colocarse en un lugar ofensivo, peligroso, subversivo. Es decir, un escritor se mantiene en la *retaguardia* en tanto rehúsa la búsqueda de dispositivos verbales y géneros discursivos adecuados al nivel de conciencia correspondiente al grado de radicalización social y política en los procesos de lucha populares. Su impugnación al sistema económico, social, político y cultural a través de las prácticas escriturales y políticas, constituye un anhelo de totalidad expresado desde una conciencia transformadora. En cierta medida considera que la estética de vanguardia es una ruptura con respecto a la estética hegemónica pero al mismo tiempo es una propuesta, o bien una respuesta a la crisis del arte de una época, entendida como expresión de la crisis de un todo un sistema social [17].

En Walsh, el intento de superar la ficción, más precisamente el cuento y la novela, no tiene que ver únicamente con la idea de que estos géneros se identifican con la cultura burguesa, también responde a la necesidad de que el discurso literario se articule desde poéticas combatientes, es decir; sea capaz de provocar, movilizar, interpelar al público con un propósito político. Se trata de que las prácticas artísticas incorporen formas de escritura como la denuncia, el documento, el testimonio en respuesta a las necesidades que surgen de un campo intelectual radicalizado a partir de los cambios que se producen en el devenir de los acontecimientos sociales y políticos. Esto no implica necesariamente que se abandonen los géneros consagrados sino que los escritores se reapropien de las categorías artísticas institucionalizadas produciendo innovaciones en su modo de comunicar y en las estrategias para narrar los procesos socio-políticos. En otras palabras, Walsh busca configurar una poética de la presentación de los hechos que supone el uso de mecanismos y técnicas narrativas como “el montaje, la compaginación, la selección, el trabajo de investigación” [18]. Esta poética del documento y el testimonio se enfrenta a la sacralización del texto como arte y lo concibe como portador de una peligrosidad anclada en su enorme potencialidad para constituir una intervención sobre la realidad histórica [19].

2.2. Francisco Urondo: una vanguardia y una literatura capaces de “correr la suerte del agredido”.

Por su parte, Francisco Urondo, al igual que Rodolfo Walsh plantea que arte y política constituyen dos esferas indiferenciadas y que la íntima relación que existe entre los problemas culturales y los problemas político-sociales e históricos posibilita extrapolar el concepto de vanguardia desde la teoría revolucionaria al campo específicamente cultural. En un artículo publicado en la revista *Crisis* en septiembre de 1974, Urondo elabora una propuesta sobre el perfil de los artistas e intelectuales que podrían construir una vanguardia en el ámbito del arte y la cultura. En primer lugar, considera que deberán hacerse cargo de las problemáticas de la clase productiva e identificarse con su realidad, lo cual implica conocerla para reconocer sus intereses y hacerlos propios. Al mismo tiempo, como parte de toda vanguardia, tendrán que analizar el marco histórico y diferenciar aliados, amigos y enemigos. Lo interesante de esta afirmación es que Urondo coloca dentro de los enemigos de una vanguardia cultural que aporte con su tarea a la causa del pueblo, a los mismos intelectuales. Sin embargo ésta no es una impugnación a los intelectuales en su condición de tales, sino que constituye una seria reflexión sobre la función de los intelectuales en la sociedad, dado que confía en que los trabajadores de las ideologías serán capaces de enfrentar un nuevo modo de trabajo superador de la ideología burguesa. En estos términos plantea que el problema está en la naturaleza de las prácticas artísticas y culturales, es decir, es el tipo de prácticas estético-políticas que asuma esta vanguardia cultural lo que determinará su contribución a los procesos históricos protagonizados por el pueblo, y no su origen de clase:

Los intelectuales y artistas que se aboquen a la construcción de una vanguardia cultural (...) sabiendo para quiénes y cómo han producido, podrán salir adelante (...) El problema entonces, está en las prácticas y en cómo están destinadas esas prácticas. Para quién se trabaja. No en la clase originaria. (...) No se ha producido todavía una inmersión de estos grupos en la realidad cabal que se vive en el campo del pueblo. Hay trabas, dificultades objetivas, para esta identificación, y sólo la práctica, la imaginación y la capacidad creativa de estos artistas e intelectuales irán encontrando los caminos, superando las dificultades, hasta que sean suyas las alegrías y las preocupaciones del pueblo. (Urondo, 1974)

Unos años antes, en 1968, Urondo publica un libro de ensayos llamado *Veinte años de poesía argentina*, en el cual analiza, desde una perspectiva histórica, los movimientos vanguardistas (invencionismo y surrealismo) de las décadas del cuarenta y cincuenta en Argentina basándose en las revistas publicadas durante la mencionada etapa.

Cuando se refiere a las producciones de la poesía surrealista, ocupándose fundamentalmente de los poetas que confluyen en la revista *Poesía Buenos Aires*, Urondo reconoce en ellos su filiación dadaísta en el anhelo de hacer de “la poesía una manera de vida y no una mera corriente o escuela literaria”, carácter que juzga positivo pero ingenuo, ya que si bien coincide en que la poesía debe pretender cambiar la vida, también asevera que dicha transformación no se puede producir únicamente desde el terreno de la literatura. En esta crítica al “candor de las afirmaciones de los surrealistas”, Urondo plantea un tópico de su propio programa estético-político: “las palabras no bastan para producir ese cambio, aunque pueden propiciarlo y abastecerlo”. Sin embargo, no se observa en ninguna de sus apreciaciones una impugnación a este grupo de poetas, más bien hay un reconocimiento en ellos de una potencialidad que, en su apertura a establecer una dialéctica con los acontecimientos de la vida política y social del país, irá impregnando el hacer poético de una voluntad transformadora de la vida. El artista describe en su análisis de la evolución de los grupos invencionistas y surrealistas una trayectoria marcada por un progresivo proceso de profundización de contradicciones que tendrá momentos importantes frente a la Revolución Libertadora y al Frondizismo y que “los irá colocando frente a la dicotomía reformismo o revolución”. Es interesante señalar que el “no ser cómplices de la vida que se vive y que resulta inaceptable” es para Urondo la actitud que los aleja del escapismo y que, en algún punto, es un modo de enfrentamiento.

Hay en Urondo una confianza en las contradicciones que funcionan como motor de los desplazamientos y redefiniciones estéticas a partir de los espacios de tensión que se van inaugurando por el involucramiento de los escritores en los procesos más generales de la sociedad. Observa una progresión, un pasaje “de una ideología a otra, de una clase a otra, de una actitud política a otra”, que en una primera etapa, está dado por las pugnas que sostienen con el oficialismo cultural, es decir, la elite que controla la universidad y la institución literaria. En un momento posterior, la frustración frente a los límites del reformismo traslada las preocupaciones principales del ámbito artístico hacia “la experiencia creadora”, entendida como una zona que involucra, en una trama compleja, las opciones vitales y las prácticas estéticas. Palabra y acción comienzan a ser dominios de límites difusos y, en este sentido, la tarea del poeta se inscribe en un vector de identificación con “el agredido”, en búsqueda de una forma de expresión social y artísticamente legítima y de participación en las acciones que buscan modificar la situación de injusticia “dentro de un proceso más general de conformación de una conciencia transformadora”.

Así aparecen contradicciones, idealizaciones frente a algunos cambios como la Revolución Libertadora, o el frondizismo, a menudo la prescindencia política, el miedo. Es que el pasaje de una ideología a otra, de una clase a otra, de una actitud política a otra, los irá colocando frente a la dicotomía reformismo o revolución, que para el caso también podría ser enunciada como frustración e injusticia -con su consecuente mala conciencia-, o revolución. Los cambios y los riesgos, incluso personales, que esto supone, demoran el pasaje, incluso la toma de conciencia -aún inconclusa- que es penosa y lenta (Urondo 2009:54)

Así, en el terreno artístico, el énfasis no se coloca en la belleza, sino en la experiencia creadora, como en el terreno de la conducta, de la voluntad de elección de vida y de poesía vertebrados dentro de orden más amplio que responde a la concepción que rechaza como lo señala la interpretación del mundo y procura su modificación; que cada vez tolera menos el compadecimiento 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; de empezar a “correr la suerte del agredido”.(Urondo 2009:58)

Quiere ver y señalar, que es una manera de procurar una conciencia, de aspirar a un cambio”.

La nueva poesía que crece entre nosotros, dentro de un proceso más general de conformación de una conciencia transformadora (...). (Urondo 2009:58-59)

En 1971, la revista *Panorama* publica una nota de Marcelo Pichón Rivière sobre la producción literaria de Urondo en esos años, que incluye una pequeña entrevista al autor en la cual se refiere a la novela que está escribiendo, *Los pasos previos*, y arroja algunas planteos acerca de los principios estéticos presentes en el proyecto narrativo que desarrollará durante los setenta.

Los pasos previos cuenta o intenta contar la historia de algunos héroes anónimos de esa etapa revolucionaria que comienza un poco antes de 1966 y que culmina con el Cordobazo, en el 69. Los personajes son algunos periodistas, que representan el papel de apóstoles, de difusores. Un poco el papel de ellos es el de la novela. Es posible que en ella (...) inserte entrevistas a algunos militantes del peronismo. (...) Probablemente no escribiré más ficción; me interesa ahora hacer libros testimoniales, porque la realidad que vivimos me parece tan dinámica que la prefiero a toda ficción. Y seguiré escribiendo poemas: una especie de fatalidad (Urondo 1971:38).

Como se desprende de esta afirmación, Urondo apuesta por el testimonio como una nueva forma de asunción de “lo real”, pues incorpora a la literatura lo documental como una configuración discursiva capaz de comunicar el devenir y la complejidad del acontecer histórico. Su novela es caracterizada como un texto “difusor” que asume la tarea de contar la historia silenciada de los militantes revolucionarios anónimos. Frente a la ficción, presentada como un modo de relato insuficiente a la hora de dar cuenta del proceso de transformación social, aparece lo testimonial como una salida a la crisis de la narrativa y a la necesidad de constituir un arte político. La inclusión de los testimonios articula un modo de construcción del relato que coloca lo comunicacional como un vector que atraviesa la producción artística dando lugar a un “género impuro” el cual pone en contacto géneros canonizados con formatos marginales. De este modo, queda cuestionado el lugar del texto institucionalizado como literario y queda planteada una propuesta de redefinición de la literatura a partir del siguiente criterio central: el texto se inserta en el ámbito de la literatura en tanto exprese las condiciones históricas del sector de la sociedad que se percibe como agente del proceso emancipador: los sectores populares.

Tanto Rodolfo Walsh como Francisco Urondo son concientes del signo de la época: la política se impone como única fuerza dadora de sentido en el ámbito estético y cultural, sin embargo no plantean el abandono del quehacer artístico sino que se proponen aportar a la construcción de una vanguardia cultural capaz de radicalizar la práctica artística desde el interior de la práctica misma. Esto es, frente al desafío de dar respuestas para una literatura necesaria, se la legitima en cuanto práctica estético-política. La producción de estos escritores se configura en un territorio de tensiones constitutivas. De ahí que los discursos remitan a las acciones y los hechos legitimen discursos en una dialéctica donde los objetivos, los circuitos y los dispositivos de la literatura y la política se superponen en mutuas apropiaciones. Su apuesta es por la innovación en las formas del discurso literario, por utilizar las formas narrativas de las que dispone la institución literaria y también las que provienen de otros registros como la investigación, la crónica, el documento, el testimonio, con el objetivo de “revolucionarlas” de modo que acompañen y den cuenta del el proceso histórico en el que surgen.

4. Consideraciones finales

Los setenta en Latinoamérica y particularmente en Argentina, luego del momento de inflexión que significó el Cordobazo, se convirtieron en el tiempo de las “letras de emergencia” (Gilman 2003), en el cual las propuestas revolucionarias exigían un arte trabajado por los acontecimientos que pudiera alentar la moral del pueblo, insistiendo en los aspectos comunicativos de los textos. Por ello, como parte de este proceso, entre 1968 y 1970 se expande entre los escritores más radicalizados, una voluntad de exploración e innovación respecto de nuevos formatos y géneros literarios como el testimonio, que se proponía sustituir a la novela, un género considerado agotado como instrumento de conocimiento de lo social. En este contexto Walsh y Urondo expresan cabalmente una voluntad escritural orientada a la práctica de los valores estético-políticos considerados legítimos para la literatura comprometida con un proceso socio-político avizorado como revolucionario. En ambos existe un contacto con técnicas o discursos provenientes de los medios de comunicación que se constituye en el encuentro entre el material “real” y los procedimientos narrativos, de montaje y de disposición de los registros documentales.

En este sentido, el testimonio aparece en algunas de sus obras como el entrecruzamiento de lo ficcional y lo fáctico, o bien, como la composición del relato de lo ocurrido; un fenómeno surgido en un momento de crisis, cuando los acontecimientos exceden la capacidad de comprensión y el desgaste de las formas realistas no puede contener su incorporación al discurso literario (Cfr. Amar Sánchez 1992 y Gilman 2003) En este marco, para dichos escritores la literatura documental emerge como una posibilidad para superar la tradición narrativa del siglo XIX. Proponen así una poética enclavada en una literatura “de hechos” que recurre al uso de reportajes, informes y crónicas periodísticas como una marca fundamental de la disolución de la novela tradicional propia de la literatura burguesa y de la superación de la verosimilitud del realismo. En este punto

sus programas estético-políticos proponen transformar las prácticas artísticas desde el interior de las mismas, lo cual implica en el caso de estos escritores, por una parte, inscribir la producción literaria en una dialéctica de reterritorialización mutua entre palabra y acción, y por otra parte, preservarla como herramienta política para las luchas de emancipatorias.

Finalmente, Francisco Urondo y Rodolfo Walsh ponen de manifiesto con gran claridad que, en un momento de crisis histórica, en el que los criterios de legitimidad social y política de las producciones culturales son puestos en cuestión y reformulados en constante tensión, sin duda se ponen en juego los límites del discurso literario mismo. Así sus programas estético-políticos se van configurando al calor de grandes cambios sociales, políticos y culturales. Se encuentran atravesados por la convicción de que una vanguardia artística debe explorar y utilizar nuevos modos de producción y de circulación de los textos literarios en función de ser un elocuente y veraz documento de la experiencia histórica popular, revolucionando las prácticas político- escriturales.

Notas

- [1] Cabe aclarar que tomamos la categoría de escritor-intelectual a partir de considerar que en los años sesenta y setenta los escritores politizados asumen una voluntad de politización cultural que se manifiesta en su notable participación en los asuntos públicos; de modo tal que escritor e intelectual se configuran como nociones que pueden pensarse de forma equivalente (Gilman 2003).
- [2] Oscar Terán utiliza la nomenclatura de “fracción crítica”, “contestataria” o “denuncialista” para referirse al conjunto de intelectuales que conformaron un núcleo ideológico dentro del campo intelectual argentino en torno a los cuales se forma la nueva izquierda intelectual. (Terán 1993: 11).
- [3] Nos interesa poner en juego esta perspectiva planteada por Claudia Gilman, ya que la consideramos particularmente productiva y significativa. “Cualquier abordaje que pretenda dar cuenta de cómo escritores y críticos conceptualizaron el impulso estético fuertemente orientado hacia lo nuevo, característico de la época, debe consignar el horizonte de problemas, tradiciones e incluso traumas que contribuyeron a conformar artefactos verbales para nombrar en qué consistió esa novedad” (Gilman 2003: 312)
- [4] El texto que nutre las afirmaciones de Fernández Retamar es *Arte, Revolución y Decadencia* de José Carlos Mariátegui. Inicialmente fue publicado en el número 3 de la revista *Amauta*, en Lima, en noviembre de 1926. El texto comienza con los siguientes párrafos:

"Conviene apresurar la liquidación de un equívoco que desorienta a algunos artistas jóvenes.

Hace falta establecer, rectificando ciertas definiciones presurosas, que no todo el arte nuevo es revolucionario, ni es tampoco verdaderamente nuevo. En el mundo contemporáneo coexisten dos almas, las de la revolución y la decadencia. Sólo la presencia de la primera confiere a un poema o un cuadro valor de arte nuevo.

No podemos aceptar como nuevo un arte que no nos trae sino una nueva técnica. Eso sería recrearse en el más falaz de los espejismos actuales. Ninguna estética puede rebajar el trabajo artístico a una cuestión de técnica. La técnica nueva debe corresponder a un espíritu nuevo también. Si no, lo único que cambia es el paramento, el decorado. Y una revolución artística no se contenta de conquistas formales.”

- [5] Cfr. Rama, Ángel y otros (1995): “Conversación en torno al testimonio” (Transcripción del diálogo desarrollado entre los jurados y organizadores del Premio Casa de las Américas en febrero de 1969: Ángel Rama, Isadora Aguirre, Hanz Magnus Enzensberger, Manuel Galich, Noé Jitrik, Haydee Santamaría) *Casa de las Américas*, julio-septiembre de 1995, Año XXXVI, Nro. 200, p. 122-125.
- [6] Cfr. “Hoy es imposible hacer literatura desvinculada de la política. Reportaje de Ricardo Piglia a Rodolfo Walsh. Marzo 1970”. En: Baschetti, Roberto (1994): *Rodolfo Walsh, vivo*. Ediciones De la Flor, Buenos Aires, p. 62-64.
- [7] “A fines de marzo de 1968, el Congreso Normalizador de la CGT "Amado Olmos" consagró como secretario general de la luego denominada CGT de los Argentinos (CGTA) al dirigente gráfico Raimundo Ongaro, representante de los sectores combativos del sindicalismo peronista. Al mismo tiempo, allí cristalizó una nueva división en el movimiento obrero producto del alejamiento de los gremios adheridos al vandomismo, que conformaron la CGT Azopardo, y a la corriente participacionista, más cercana al régimen militar de Juan Carlos Onganía, instaurado en 1966.

Un mes después del Congreso Normalizador aparecería el *Semanario CGT*, órgano oficial de la central obrera. Realizado por un grupo de periodistas nucleado en torno a Rodolfo Walsh, acompañó la experiencia político-sindical en los años sucesivos, difundiendo los ejes de su Programa, muchos de los cuales poco después se generalizarían en consignas obreras y populares en el período de "lucha de calles" abierto por el Cordobazo, de mayo de 1969. Un período de confrontación que venía gestándose desde algunos años antes con la constitución de un tejido social y lazos de solidaridad que le dieron sustento, y que la CGTA también contribuyó a desarrollar." (Mestman 1997).

"La CGTA sostiene un programa de oposición frontal al régimen militar. Pluralista y frentista, de carácter anticapitalista y antiimperialista, está integrada por figuras notables de la resistencia peronista, al mismo tiempo que se abre -aún con limitaciones- a otras entidades de la izquierda. Estos rasgos son los que permiten a la CGTA entrar en contacto con fenómenos como la radicalización de franjas medias y sectores juveniles. Aparece como un espacio de intervención por parte de sectores de la izquierda tradicional y la nueva izquierda o incluso grupos minoritarios del partido radical, de jóvenes universitarios o de sectores eclesiales de base, opuestos a la Iglesia como institución y que se nuclear en el Movimiento de Sacerdotes para el Tercer Mundo, también surgido en mayo de 1968.

Uno de los aspectos más novedosos de la experiencia de la CGTA fue que, a partir de su convocatoria explícita, se acercan a colaborar con ese ámbito cantidad de grupos estudiantiles, políticos, profesionales y culturales" (Longoni 1998:30).

- [8] "Tucumán arde" fue una muestra concebida como una obra colectiva planificada y realizada por un grupo de artistas de vanguardia porteños y rosarinos. Su gestación implicó un acelerado proceso artístico y político (entre agosto y noviembre de 1968) que tuvo lugar en las sedes de la CGTA de Rosario y Buenos Aires. La denuncia de la situación en Tucumán fue el material para la obra colectiva, por una parte, porque se trataba de uno de los ejes sobre el cual la CGTA venía haciendo campaña insistentemente y, por otra parte, porque la profundidad que asumía en esos días la crisis de Tucumán estaba asociada a la política económica del Onganiato.

Desde la perspectiva de los artistas, el régimen había montado una campaña pública que intentaba ocultar los efectos sociales de la crisis y por ello, "asumiendo su responsabilidad de artistas comprometidos con la realidad social", los plásticos respondían con su obra buscando erigirse como un discurso de contrainformación. "Tucumán arde" constituyó un proceso que atravesaba sucesivas etapas: 1) recopilación y estudio del material documental sobre la realidad social y cultural de Tucumán; 2) realización de encuestas, entrevistas, reportajes, grabaciones y filmaciones, etc. que serían utilizados posteriormente en el montaje de la muestra; 3) las muestras-denuncia que se realizan en colaboración con la CGTA, en las regionales respectivas de Rosario, Buenos Aires y Santa Fe; 4) cierre del circuito de sobreinformación con una síntesis, evaluación y difusión de la experiencia (está última etapa no pudo cumplirse ya que el levantamiento forzado de la muestra en Buenos Aires dejó trunco el desarrollo de la obra. (Cfr. Longoni y Mestman 2000: 146-195).

- [9] "Hemos denominado a esta secuencia, concentrada entre abril y noviembre de 1968, el *itinerario del '68*, nombre que por cierto no alude solamente a la cronología, sino, por supuesto, al clima de la época que se condensa y se simboliza, por ejemplo, en las revueltas estudiantiles y populares que conmovieron en mayo a Francia y entre agosto y octubre a México, en cuyo seno se originan radicales experiencias de pensamiento y acción. Este itinerario puede congelarse en una serie de escenas que muestran la crisis y la ruptura de los plásticos con los ámbitos artísticos en los que venían interviniendo hasta entonces, y muestran paralelamente, la progresiva disolución de las fronteras entre acción artística y acción política." (Longoni y Mestman 2000: 79-80).

- [10] En lo que respecta a esta idea de la peligrosidad del arte, la carta que enviara el artista Pablo Suárez a Romero Brest (director del Instituto Di Tella) como obra, fechada el 13 de mayo de 1968, constituye un ejemplo singular de la fuerza que tenía en algunos artistas este concepto. En su carta dice Pablo Suárez: "Si yo realizara la obra en el Instituto, ésta tendría un público muy limitado de gente que presume de intelectualidad [...] Si a mí se me ocurriera escribir VIVA LA REVOLUCIÓN POPULAR en castellano, inglés o chino sería absolutamente lo mismo. Todo es arte. Esas cuatro paredes encierran el secreto de transformar todo lo que está dentro de ellas en arte, y el arte no es peligroso. (la culpa es nuestra). / Entonces?" (*Carta de Pablo Suárez a Jorge Romero Brest, en "Experiencias 1968"* fechada el 13 de mayo de 1968 en Buenos Aires).

- [11] La *Declaración final de los participantes en "Experiencias 1968"* fechada el 23 de mayo de 1968 en Buenos Aires, plantea las siguientes definiciones:

"Esta es la tercera vez que en menos de un año la policía suplanta las armas de la crítica por la crítica de las armas, atribuyéndose un papel que no le corresponde: el de ejercer la censura estética.

Por lo visto no sólo tratan de imponer su punto de vista en la moda y en los gustos, con absurdos cortes de pelo y detenciones arbitrarias de artistas y jóvenes en general, sino que también lo hacen con la obra de esos artistas.

Pero los artistas e intelectuales no han sido los participes perseguidos: la represión también se dirige contra el movimiento obrero y estudiantil; una vez logrado esto, pretende acallar toda conciencia libre en nuestro país.”

[12] Cfr. Longoni, Ana y Mariano Mestman (2000): *Del DiTella a “Tucumán Arde”*. El cielo por asalto, Buenos Aires.

[13] *Tucumán Arde, declaración en la muestra de Rosario*, firmada por M. T. Gramuglio y Nicolás Rosa, fechada en noviembre de 1968 en Rosario.

[14] Sobre la importancia del año 1968 en los procesos de reconfiguración del campo intelectual argentino y la gravitación de la CGTA en dichos procesos, Mariano Mestman considera que: “Nuestro interés por destacar ese momento se centra en su representatividad respecto de diversos sujetos y formaciones intelectuales. Como señalamos en otros trabajos, si bien el Cordobazo de mayo de 1969 puede considerarse una suerte de hito que reorienta o generaliza la mirada y la intervención de intelectuales y productores culturales hacia una articulación práctica con el movimiento obrero o la protesta social, en el año previo a dicho levantamiento popular periodistas, artistas plásticos de vanguardia, cineastas, poetas o profesionales de distintas disciplinas encontraron un espacio -más o menos sistemático según los casos y no sin tensiones- de confluencia en torno a la CGTA.” (Mestman 1997).

[15] Al respecto son elocuentes los siguientes documentos:

“El reconocimiento de esta nueva concepción llevó a un grupo de artistas a postular la creación estética como una acción colectiva y violenta destruyendo el mito burgués de la individualidad del artista y del carácter pasivo tradicionalmente adjudicado al arte. Violentar es poseer y destruir las viejas formas de un arte asentado sobre la base de la propiedad individual y el goce personal de la obra única. La violencia es, ahora, una acción creadora de nuevos contenidos: destruye el sistema de la cultura oficial, oponiéndole una cultura subversiva que integra el proceso modificador, creando un arte verdaderamente revolucionario” *Tucumán Arde, declaración en la muestra de Rosario*, firmada por M. T. Gramuglio y Nicolás Rosa, fechada en noviembre de 1968 en Rosario.

“Nosotros queremos restituir las palabras, las acciones dramáticas, las imágenes a los lugares donde puedan cumplir un papel revolucionario, donde sean útiles, donde se conviertan en “armas para la lucha”.

Arte es todo lo que moviliza y agita. Arte es lo que niega radicalmente este modo de vida y dice hagamos algo para cambiarlo.” *Tucumán Arde, declaración de Buenos Aires*, firmada por Plásticos de vanguardia de la Comisión Artística de la CGT de los Argentinos, fechada en noviembre de 1968 en Buenos Aires.

“Y a ese fenómeno llamado *boom* del libro argentino lo caracterizaría como una trampa cultural. Como la época de la sacralización de la escritura. Una trampa que esteriliza. El sistema te tiene muy bien a vos ahí. No sos peligroso realmente, o en mínimo grado. O peor: estás haciendo de ganso del Capitolio. Claro la trampa fue fugaz, duró pocos años. Afortunadamente, luego vino ese gran cimbronazo, luego del 68. Para mí, ahí no había dudas: entre seguir escribiendo cuentos -en los que yo ponía esfuerzo y cariño- y pasar a la realidad candente, impetuosa, entre escribir la novela y vivir la novela con el pueblo, no había elección posible.” Cfr. “Testimonios de Rodolfo Walsh y Miguel Briante”. Entrevista realizada por Carlos Tarsitano, publicada el domingo 11 de junio de 1972 en *La Opinión cultural* (página 6) En: Walsh, Rodolfo (2007): *Ese hombre y otros papeles personales*. Ediciones de la Flor, Buenos Aires.

[16] En relación al tópico de los discursos subversivos, son paradigmáticas las siguientes declaraciones de Walsh: “De todos modos no es tarea para un solo tipo, es una tarea para muchos tipos, para una generación o para media generación volver a convertir la novela en un vehículo subversivo, si es que alguna vez lo fue. Desde los comienzos de la burguesía, la literatura de ficción desempeñó un importante papel subversivo que hoy no lo está desempeñando, pero tienen que existir muchas maneras de que vuelva a desempeñarlo y encontrarlas. Entonces, en ese caso, habrá una justificación para el novelista en la medida en que se demuestre que sus libros mueven, subvierten. Por otro lado, mientras uno está fuera de todo contacto con la acción política, ya sea directa o por el medio que te rodea, uno está alienado en el concepto burgués de la literatura. Sos un inocente en realidad, vos estás

en realidad compitiendo con estos tipitos a ver quién hace mejor el dibujito cuando en realidad te importa un carajo, porque vas a estar compitiendo con estos tipos... hasta que te das cuenta de que tenés un arma: la máquina de escribir. Según cómo la manejas es un abanico o es una pistola y podés utilizar la máquina de escribir para producir resultados tangibles, y no me refiero a los resultados espectaculares, como es el caso de Rosendo, porque es una cosa muy rara que nadie se la puede proponer como meta, ni yo me lo propuse, pero con cada máquina de escribir y un papel podés mover a la gente en grado incalculable. No tengo la menor duda.” Cfr. “Hoy es imposible hacer literatura desvinculada de la política. Reportaje de Ricardo Piglia a Rodolfo Walsh. Marzo 1970”. En: Baschetti, Roberto (1994): *Rodolfo Walsh, vivo*. Ediciones de la Flor, Buenos Aires, p. 73-74.

[17] En una entrevista publicada en la revista *Siete días* en 1969 Rodolfo Walsh manifiesta lo siguiente: “En este momento vivo un movimiento oscilante entre el periodismo de acción, que me exige estar en la calle, escribir con apuros y terminar, tal vez, un capítulo o dos en un día y el repliegue para escribir ficción (...) Yo creo que sí puedo escribir una novela, pero lo que está en crisis, al menos en lo que a mí atañe, es el concepto mismo de la novela”(Walsh 2007:143).

[18] Cfr. “Hoy es imposible hacer literatura desvinculada de la política. Reportaje de Ricardo Piglia a Rodolfo Walsh. Marzo 1970”. En: Baschetti, Roberto (1994): *Rodolfo Walsh, vivo*. Ediciones De la Flor, Buenos Aires, p. 68.

[18] La siguiente declaración se puede considerar una síntesis de esta idea: “Yo creo que esa concepción es típicamente burguesa, ¿y por qué? Porque evidentemente la denuncia traducida al arte de la novela se vuelve inofensiva, no molesta para nada, es decir, se sacraliza como arte”. Cf. “Hoy es imposible hacer literatura desvinculada de la política. Reportaje de Ricardo Piglia a Rodolfo Walsh. Marzo 1970” En: Baschetti, Roberto (1994): *Rodolfo Walsh, vivo*. Ediciones De la Flor, Buenos Aires, p. 68.

Bibliografía

AAVV (1997): *Cultura y política en los años `60*. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales, Instituto de Investigaciones Gino Germani, Oficina de Publicaciones del CBC, Buenos Aires.

AA. VV. (2003): *Vanguardias argentinas*. Libros del Rojas, Buenos Aires.

AA.VV., *Documentos. Semanario CGT, el diario de la CGT de los Argentinos*, Editorial La Página, Página 12 y Universidad Nacional de Quilmes, 1997.

Altamirano, Carlos (2001): *Peronismo y cultura de izquierda*. Temas Grupo Editorial, Buenos Aires.

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

Balvé, Beatriz y otros (2005): *Lucha de calles. Lucha de clases. Elementos para su análisis: Córdoba 1971-1969*. Ediciones RyR - CICSO, Buenos Aires.

Baschetti, Roberto (1994): *Rodolfo Walsh, vivo*. Ediciones de la Flor, Buenos Aires.

Bignami, Ariel (1969): *Notas para la polémica sobre el realismo*. Galerna, Buenos Aires

(1973): “Realismo, verdad artística y vanguardia”. En *Arte, Ideología, Sociedad*. Sílabas, Buenos Aires.

Bourdieu, Pierre (1995): *Las reglas del arte*. Anagrama, Barcelona.

Brecht, Bertold (1984): “Teoría de la radio (1927-1932)”. En: *El compromiso en literatura y arte*. Península, Barcelona.

Bürger, Peter (1987): *Teoría de la vanguardia*. Península, Barcelona.

- *Carta de Pablo Suárez a Jorge Romero Brest, en “Experiencias 1968”* fechada el 13 de mayo de 1968 en Buenos Aires.

Eagleton, Terry (1983): *Una introducción a la teoría literaria*. Fondo de Cultura Económica, México.

- *Declaración final de los participantes en "Experiencias 1968"* fechada el 23 de mayo de 1968 en Buenos Aires.

Fernández Retamar, Roberto (1974) "Sobre la vanguardia en la literatura latinoamericana", *Casa de las Américas*, Año XIV, Nro. 82, p.119-121.

Freidenber, Daniel (1999): "Dossier Urondo", *Diario de poesía*, 1999, Otoño.

Gilman, Claudia (2003): *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Siglo XXI, Buenos Aires.

- Giunta, Andea (1998): "Destrucción-Creación en la vanguardia argentina del sesenta., Arte y política. Mercados y violencia", *Razón y Revolución*, Nro.4, reedición electrónica.

Huysen, Andreas (2002): *Después de la gran división*. Adriana Hidalgo, Buenos Aires.

Jozami, Eduardo (2006): *Rodolfo Walsh. La palabra y la acción*. Norma, Buenos Aires.

Lafforgue, Jorge (editor) (2000): *Textos de y sobre Rodolfo Walsh*. Alianza, Buenos Aires-Madrid.

Longoni, Ana (2005): "El FATRAC, frente cultural del PRT/ERP", *Lucha Armada en la Argentina*, año 1, Nro. 4, p.20-33.

(1998): "El '68 argentino: Arte y Política", *Todo es historia*, Nro. 370.

Longoni, Ana y Mariano Mestman (2000): *Del Di Tella a "Tucumán Arde"*. Vanguardia artística y política en el '68 argentino. El cielo por asalto, Buenos Aires.

Mariátegui, José Carlos (1926): *Arte, revolución y decadencia*,

Mestman, Mariano (1997): "Consideraciones sobre la confluencia de núcleos intelectuales y sectores del movimiento obrero, 1968-1969" En: AA.VV. (1997): *Cultura y política en los años '60*. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales, Instituto de Investigaciones Gino Germani, Oficina de Publicaciones del CBC, Buenos Aires, p. 207-230.

Montanaro, Pablo (2003): *Francisco Urondo. La palabra en acción. Biografía de un poeta y militante*. Homo Sapiens, Rosario.

Montanaro, Pablo (2004): "Francisco Urondo. Un poeta combatiente", *Razón y Revolución*, invierno 2004, Nro.13, p. 69-80.

Piglia, Ricardo (1965): "Literatura y sociedad", *Literatura y sociedad*, Nro.1, p.11.

Rama, Ángel (1984): *Más allá del boom: literatura y mercado*. Folios, Buenos Aires.

Rama, Ángel y otros (1995): "Conversación en torno al testimonio", *Casa de las Américas*, julio-septiembre de 1995, Año XXXVI, Nro. 200, p. 122-125.

Redondo, Nilda Susana (2005): *Si ustedes lo permiten prefiero seguir viviendo: Urondo, de la guerra y del amor*. Campana de Palo, Buenos Aires.

Sigal, Silvia (2002): *Intelectuales y poder en Argentina. La década del sesenta*. Siglo XXI, Buenos Aires.

Terán, Oscar (1993): *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual argentina 1956-1966*. El cielo por asalto, Buenos Aires.

- *Tucumán Arde, declaración de Buenos Aires*, firmada por Plásticos de vanguardia de la Comisión Artística de la CGT de los Argentinos, fechada en noviembre de 1968 en Buenos Aires.

- *Tucumán Arde, declaración en la muestra de Rosario*, firmada por M. T. Gramuglio y Nicolás Rosa, fechada en noviembre de 1968 en Rosario.

Urondo, Francisco (1971): "Francisco Urondo: La poesía, una especie de fatalidad" (Entrevista realizada por Marcelo Pichón Riviere), *Panorama*, junio-julio 1971, año IX, Nro. 208, p. 38.

(2009): *Veinte años de poesía argentina y otros ensayos*. Mansalva, Buenos Aires.

© Fabiana Grasselli 2010

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

El URL de este documento es <http://www.ucm.es/info/especulo/numero45/walsuron.html>

