

Citar como:

Falchini, Adriana - "Dejo constancia. Francisco "Paco" Urondo, ese cronista", en Analía Gerbaudo y Adriana Falchini (comp.) *Cantar junto al endurecido silencio. Escritos sobre Francisco Urondo*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 2009. Edición en línea en <http://www.narrativas-memoria.com.ar/>, agosto de 2010.

Dejo constancia. Francisco "Paco" Urondo, ese cronista.

Por Adriana Falchini

- Lo que pasa es que en esta ciudad, todo el mundo le agarró el gustito.
- ¿el gustito a qué?
- El gustito. Se pasan el día jugando y le agarraron el gustito.
- ¿y cuál es el asunto ¿a qué juegan?
- Al Vigilante y al Ladrón. A la Guerra. ¿Sabe lo que pasa?
- No
- La gente ve mucha película
- ¿y qué quiere? ¿qué otra cosa quiere que haga?

(*Los Pasos Previos*)

Se inicia la paradigmática década del 60 en la Argentina. Francisco "Paco" Urondo trabaja como periodista en la sección Información General del diario Clarín. "En el diario nos reíamos mucho porque Paco tenía un sentido del humor muy hermoso. Sobre todo nos reíamos de la organización del diario, del sometimiento, del vasallaje(...)En esa época vivía Roberto Noble que manejaba el diario como un estanciero, como bien lo expresara Osvaldo Bayer" recuerda su compañero de redacción Hamlet Lima Quintana.(Montanaro, 2003:51).La conversación entre las máquinas de escribir y el bodegón ubicado frente al diario eran parte del oficio. El biógrafo Pablo Montanaro recupera de esa época los recuerdos de Bayer "hablaba siempre de Mateo Booz y recitaba de memoria algunos textos del autor de 'La tierra, el agua y el sol' . Pero con lo que se mostró más interesado fue precisamente con la experiencia de Bayer en Cuba, cuando en 1960 entrevistó a Ernesto Che Guevara.".Conversar para Urondo era una práctica vital y lo convirtió, también, en práctica periodística y sociocultural de características muy particulares en los diarios y revistas de esos años : Leo Plan, Panorama, Crisis, La Opinión, Noticias, entre otros.

La escritura como un oficio y un trabajo se perfila en la década del 50 y se consolida en los siguientes en el marco de nuevo diseño de la cultura popular urbana y de los medios masivos de comunicación en vías de desarrollo. Se estructura, así "un tipo peculiar de escritor profesional, que en cierta medida estructurará su propio modelo y sus tablas de valores particulares, por lo común a espaldas de los modelos y códigos de los letrados del circuito "culto" o 'académico" (Rivera, 1998: 13). Esta decisión de incorporarse a los circuitos de circulación masivos con sus formas inéditas de consumo¹ – el kiosco,

¹ Recordemos que en 1958 se fundó Eudeba con una política de divulgación que se tradujo en series y colecciones de arte, literatura e historia, de bajo costo y distribuidas en un novedosa red de kioscos. Política que incluirá, años después, a editoriales como Centro Editor de América Latina entre otras. Y a la par de esta "popularización" del libro; el público

suplementos, revistas, ediciones populares o de bolsillo, el éxito de la novela policial- enfrentaba a los circuitos tradicionales “cultivados” y desde esa perspectiva “el escritor que colabora regularmente con los medios ocupa un escalón definitivamente ‘inferior’ aunque en la práctica sus productos tengan una calidad artística o cultural equivalente”(op cit) Algunos datos dan cuenta de los circuitos profesionales y del sesgo de una época en que se empieza a discutir y pensar el trabajo intelectual. Por un lado, la sanción del Estatuto del periodista-Ley 12 908- el 8 de diciembre de 1943 en el que se establecen los grandes lineamientos legales que regulan el ejercicio de la labor de prensa, las condiciones de ingreso, el régimen de trabajo, la estabilidad, el sistema previsional, el régimen de sueldos y las emisiones paritarias. Por otro, la lucha por el Estatuto del Trabajador intelectual que no pasó de ser un anteproyecto. Resulta un dato ilustrativo de la puja de intereses la actitud de la SADE que consideró que la propuesta de la Junta Nacional de Intelectuales coartaba la libertad de creación en los artículos 2º y 3º que determinaban la creación de una Confederación de Trabajadores Intelectuales a la que sería necesario pertenecer para acogerse a los beneficios del sistema.² . En este contexto encontraremos a muchos escritores “múltiples y proteicos” en términos de Jorge Rivera; que no tienen conflicto en identificarse como “operarios” en términos de Arlt “Si usted conociera los entretelones de la literatura, se daría cuenta de que el escritor es un señor que tiene el oficio de escribir, como otro el de fabricar casas, y después...después, que el fabricante de casas no es tan vanidoso como el escritor”³ . Entre ellos, se encuentra Francisco “Paco” Urondo, escritor y periodista que fue activo ‘constructor’ y cronista-al mismo tiempo- de la historia de los años 60 y 70 en la Argentina.

Algo está pasando. En el fragor de los proyectos y de las realizaciones, los escépticos cavilan; los desconfiados esperan; los afectados se defienden: los festivales internacionales, y con ellos la opinión, han abierto sus puertas al nuevo cine argentino. En verdad esta gente ha hecho películas buenas; uno comienza a ver cosas que conoce; escucha hablar un lenguaje que siente como propio; se tratan problemas que en general interesan, que son, en alguna medida, comunes. Pareciera que uno comenzara a sentirse expresado. Estamos ante gente que trata de decir alguna cosa, por supuesto, siempre ha habido gente sincera que ha tenido intención de hablar, de comunicarse, incluso en el cine argentino. Pero ahora, además de aquella sinceridad [...]existe una especie de voluntad por ver claro, por tener lucidez sobre lo que se hace; es una tendencia a hacer consciente lo que se tiene entre manos. Para qué se conversa, de qué, cómo, con quién, serían las preguntas más corrientes entre nosotros. También serían algunas preguntas básicas que sobre el film se han comenzado a hacer aquí estos nuevos realizadores⁴

Así comienza el informe que en 1961 Urondo produce con el título “Nuevo Cine Argentino” en la revista Leoplán. Esta revista se inscribe –junto a Vea y Lea- en un tipo de publicación que brinda importantes espacios a la literatura y a los escritores enmarcada en un género que podríamos definir como periodismo cultural. En lo que va del 1961 a 1963 el estilo periodístico de Urondo se distingue en la cómoda y entretenida lectura que propone la publicación. A modo de ejemplo, podemos ver que este informe de investigación sobre el cine argentino se inserta en un hipertexto que entrama nota tales como “La princesa que sabía vivir”, que despliega a través de fotos y epígrafes las vicisitudes de la princesa María José rebelde a los protocolos o “Pimientos a la francesa” o “Cada estampilla una historia” o la sección de Miguel Brascó sobre tragos. Un seguimiento por sus intervenciones en este medio nos permite comprobar su maestría en todos los géneros periodísticos: la entrevista, el informe especial, la nota de color, el reportaje, la nota interpretativa, la encuesta. En realidad, aparece como un maestro en crear sus propias reglas de género y crear, sin duda, un periodismo de autor con un estilo claramente identificable no sólo en las formas expresivas sino en el tratamiento de los temas. Podemos

porteño podía elegir –en los comienzos de la década del 60- entre los matutinos Clarín, La Prensa, La Nación, El Mundo (que deja de salir en 1968) y Democracia o entre los vespertinos Crítica, Noticias Gráficas, Correo de la Tarde y La Razón. En 1963, Héctor Ricardo García crea "Crónica", vespertino y al poco tiempo lanza también su edición matutina.

² Ver documentación relevada por Rivera en el capítulo “El auge de la industria cultural (1930-1955)

³ citado por Rivera.p 59

⁴ Leoplán. *Nuevo cine argentino*, N° 655.15 noviembre de 1961. p 16-15

señalar recurrencias –operaciones discursivas - que , además, permanecen en toda su producción con variables contextuales determinadas por la publicación y sus circuitos de recepción. Intentaremos hablar, entonces, de su estilo periodístico “Donde existe un estilo, existe un género. La transición de un estilo de un género a otro no sólo cambia la entonación del estilo en las condiciones de un género que no le es propio, sino que destruye o renueva el género mismo”(Bajtin,1979: 254)

En primer lugar, *la visibilidad de la investigación sobre los temas que precede y constituye el escrito periodístico*. En el texto citado su informe sobre el cine (siete carillas) bien puede convertirse en un capítulo de un libro específico sobre el tema. La alternancia de fuentes documentales y directas (entrevistas y observación) sustentan la nota de modo contundente. Los datos meticulosos no se presentan en forma de listado moroso sino que son procesados e interpretados de tal modo que se produce una *conceptualización* que instala una “idea potente” que vertebra el informe y que es lo que finalmente se ofrece al lector: “Destinar un arte a una cosa estática, que “ es así”, es hacer populismo y no un arte popular. Es desconocer que la gente es parte y también hace ese arte”

Por un lado, entonces, la rigurosidad de la investigación pero al mismo tiempo una escritura muy trabajada para hacer *accesible esos datos*. El cuidado por la titulación: intertextual a veces y poética, irónica otras “La década infame” “Un grito de corazón” “Los intelectuales” “Los adelantados, un “dandy” y un liberal del centro” “La jabonería de Vieytes” “La bola de cristal”. Segmentos descriptivos en los que se trabaja el detalle con la finalidad de que “lo real concreto” descrito se vuelva justificación del decir.

“Para esa época aparece también en el país un nuevo tipo de sociedad: el Cine Club, una suerte de Jabonería de Vieytes’, donde se refugiaban los primeros fermentos de análisis y de renovación del cine argentino. Un hombre perteneciente a ese medio “cineclubista”filma, en 1959, una película de características intelectuales:”El Crimen de Oribe”. El nombre del virtual director de esa película se vincula, más que a los grupos recién mencionado, a un grupo más viejo, y que desde hace años ya venía publicando la revista literaria “Sur”, este grupo representa por un lado a la alta burguesía y por otro expresa el pensamiento liberal.”(p18)

En relación con este funcionamiento discursivo hay que destacar la impecable creación de escenas. Las palabras de los otros son referidas y narrativizadas, la presencia de esos segmentos construidos como “procesos-espectáculos” crean una verdadera ilusión referencial: los hechos hablan por sí mismos en toda su riqueza y variedad . El “efecto de objetividad” se acentúa cuando los juicios que aparecen están corroborados por la percepción.⁵

El otro adelantado es Fernando Ayala (...)el año pasado filma “Sábado a la noche, cine” y decepciona.¿Qué ha pasado? La crítica especializada, sin restarle algunos valores de realización a Ayala, atribuye el éxito de estas dos películas a su guionista, el escritor David Viñas (...) De esta manera, aparecería un escritor como renovador del cine nacional. Por su parte, Viñas se ha quejado de la condescendencia con que la crítica recibió su película En ella hay errores de todo tipo y sus valores más tangibles habrá que buscarlos en una manera de enfrentar y manejar una realidad propia(...)Presenta este escritor un mundo reconocible y nada grato(...) Sin embargo, los personajes que se mueven en este mundo son demasiado prototipos, y así aparecen poco flexibles y tiesos(...) Viñas explicará que la ruptura se debe a los desacuerdos que siempre aparecen entre un hombre de izquierda como él, y un liberal de centro, como Fernando Ayala . Al parecer se trata de actitudes irreconciliables.(p20)

Los segmentos comentativos marcan una ruptura con el relato y vuelven al lector al tiempo de la enunciación - del pretérito imperfecto o perfecto simple al presente-, su función es colaborar con el tono crítico que orienta al lector hacia el análisis de los datos.

Todo esto empañía la línea de cuestionamiento social y de manejo de nuestra realidad que, por lo visto y con buen criterio, preocupa a Feldman y lo coloca entre los realizadores de nuestro nuevo cine. La personalidad de este

⁵ Atorresi, A. 1996. *Los estudios semióticos. El caso de la crónica periodística*. CONICET. Montevideo. Uruguay. p 86

director, como la de otros de esta nueva etapa de la cinematografía argentina, es discutida, y, en verdad, son aún pocos los elementos de juicio para situarla(...) (p.21)

En síntesis, la información no se presenta jamás como ‘bocado digerido’: el lector es puesto frente a un razonamiento que tiene la intencionalidad de *explicar* además de *informar* aspectos de un acontecer que, se supone, no son accesibles a los lectores. La operación discursiva se organiza de modo tal que todo lo recabado en las fuentes figura en el texto con status de “documento” y el análisis del cronista/investigador lo validará como ‘prueba de verdad’. La ‘verdad’ se instituye en la racionalidad del relato.⁶

Técnicamente podemos enmarcar los escritos periodísticos de Urondo en un periodismo interpretativo; término que se acuña para considerar un determinado tipo de escritos que ya no se codifican conforme al *relato objetivo de los hechos* y que, a su vez, muestran un claro distanciamiento de los comentarios editorializantes. Este tipo de escritura se opone al tratamiento informativo de la reproducción de los acontecimientos como hechos aislados o del tratamiento ideológico interesado. Los hechos son valorados, explicados y analizados. “Los periodistas no sólo reproducen lo que ven y oyen, ejercen también una investigación sobre lo acontecido porque los hechos no se producen descontextualizados de una situación económica, social y política concreta. Los hechos no surgen aislados de una realidad más amplia, se insertan en ella; esa realidad en que la actúan todos juntos, los comunicadores públicos que socializan los mensajes y los receptores de éstos” (Fagoaga,1982: 11).

Este tratamiento de la información es una constante que podemos observar aún en notas de color o más ligadas a la información general. Por ejemplo, en la nota “Rascacielos” nos encontramos con una investigación técnica e histórica que permite comprender esta construcción como signo y para eso entrama la mirada arquitectónica, sociológica y finalmente filosófica-política “No demos importancia indebida a la mecanización y standarización. Aceptemos como un hecho las cambiantes condiciones económicas y sociales. Todas éstas toman su destino ciega y fatalmente. Un hecho será decisivo: la forma como nos afirmamos al enfrentar las circunstancias”(p 12)⁷

Esta última frase podemos considerarla como ilustrativa de un tópico recurrente en todas sus notas: la intervención de los sujetos en la realidad. Los lectores no son espectadores de la explicación sino que son interpelados a pensarse como parte interviniente de una cultura que nunca podrá serles ajena (desde la perspectiva de este cronista). De eso habla cuando, en 1968, a propósito de las encendidas funciones de ‘Sainete con variaciones’, “todo el público estaba comprometido, porque incluso se cierra el local, golpean de fuera, la participación es más global(...)es lo que más interesa en ese sentido, es decir, que la gente no se sienta espectadora, sino que se sienta autora de lo que está ocurriendo allí. Creo que después vendrá el proceso de objetivación y todo el proceso de distancia que hay que establecer entre la obra artística o la ficción y la realidad. Pero por el momento creo que nos conviene bastante bien mezclar todo esto” (cfr Montanaro :61)

El cronista, a su vez, tampoco es un espectador pasivo de su tiempo. El cronista de Leoplan dará cuenta de algunas cosas que ocurren en la ciudad; algunas, cómodas y originales para los lectores, por ejemplo, la técnica Yoga⁸, los cafés de Buenos Aires⁹, el arte de las relaciones públicas¹⁰, los defectos y las virtudes de los argentinos¹¹, la aparición de un nuevo artefacto: la garrafa de gas¹², los vendedores callejeros¹³; en otras, traslada debates y polémicas más comprometidas. Es el caso de “El

⁶ La descripción de los procedimientos discursivos sigue el modelo semiótico propuesto por Ana Atorresi en el libro citado

⁷ Leoplan. *Rascacielos*. N° 662.7 de marzo de 1962. p 9 -12

⁸ Leoplan- *Yoga*. 7/02/1962. N° 660.p 21-23

⁹ Leoplan *De sabibondos y suicidas*. 21/3/1962 N° 663 .p38-39

¹⁰ Leoplan. *Relaciones públicas* 2/5/1962 N° 666 p 56-59

¹¹ Leoplan. *¿Cuáles son los defectos y las virtudes de los argentinos?*. 15/11/1961.p 26-29. Este informe – de dos entregas- se construye con respuestas a una encuesta hecha por Urondo a corresponsales extranjeros de medios prestigiosos de todo el mundo.

¹² Leoplan. *La garrafa de gas llegará a todas partes* N° 647. 19/7/1961 p. 10-13

¹³ Leoplan. *Los Vendedores callejeros* N° 668. 6/6/1962. p. 24-25

Cuento del cine. Dimensión e historia del Corto Metraje”¹⁴ en el que realiza otro relato sobre la historia del cine con matices críticos y políticos muy evidentes o el de “Psicoterapia Argentina”¹⁵ donde divulga las experiencias grupales psicoanalíticas con el uso de ácido lisérgico y deja expuesta a la Asociación Argentina de Psicología que se niega a ofrecer su opinión en la revista. También la literatura será objeto de indagación y de análisis Borges¹⁶ o Girondo¹⁷ son puestos en ‘la lupa’. Ningún tema le es ajeno: el cine, la ciudad, la literatura, la psicología, la sociología, la ciencia, la arquitectura, la música, el teatro. En todos ellos participa y experimenta.¹⁸ Y escribe. Pero, en la puesta periodística su experiencia personal se oculta, los testimoniantes son múltiples voces acreditadas y el narrador se ocupará de armar un *productivo relato* sobre los hechos. Escribe con los artificios de un buen cronista, utilizará recursos que darán fidelidad respecto del acontecimiento; se convierte en un maestro de “hacer hablar a los otros”; la polifonía e intertextualidad son los procedimientos fundamentales para construir el tono de una “conversación” interesante y profunda sobre el tema en cuestión. El cronista se constituye como un presentador de hechos relevantes pero, también, de observador-testigo que “ha estado allí” donde transcurren los hechos. El cronista trabajará el detalle, la localización temporal y espacial, la modalización y la evaluación de los hechos hasta lograr un foco, como si manejara la lente de un fotógrafo, y logrará hacerlos verosímiles pero nunca triviales. Esas operaciones perceptivas que se ponen en juego en la escritura periodística no se ocultan en la escritura de Urondo; podemos decir- parafraseando nuevamente a Bajtin- que la palabra se convierte así en un territorio común a ambos, al hablante y a su interlocutor” o más aún “un drama” en el que se tensionan los derechos del autor, del lector y de las otras voces que circulan en el texto.

El periodista- escritor interviene sobre la realidad convirtiendo en hechos noticiables/acontecimientos lo que considera transgresor, original, valioso, provocador *relatar*.

“La eminencia gris de estas modificaciones y planificaciones es el ingeniero Ramón Pérez, que tiene a su cargo la conducción de Gas del Estado, Según lo que nos ha informado este dinámico funcionario, curiosamente parecido a Jack Dempsey, ahora la empresa se propone conquistar el campo. Para ello recorrerá el interior con 500 equipos compuestos de cocina, calefón, dos estufas, heladera y tres o cuatro lámparas que serían sorteadas en distintos lugares y luego regaladas para ir despertando el interés en zonas alejadas de los centros urbanos y sus adelantos(...)Es conveniente, para tener una medida aproximada del aporte que significará la introducción de la garrafa en nuestro medio imaginar qué va a ocurrir cuando por ejemplo una familia que tiene un puesto de cabras en plena cordillera de los Andes, pueda cocinar, iluminarse y calentarse con gas. Y sin ir tan lejos, qué pasará cuando un “cosmopolita” papero de Balcarce pueda hacer lo mismo.(...)En una palabra, la posibilidad de que el gas llegue a muchas parte merced a una buena distribución y a un recipiente apto para esa distribución, es un aporte cultural, porque modificará fundamentalmente las costumbres de mucha gente y, al modificar sus costumbres, modificará también su tipo de cultura, su capacidad de realización y de comunicación en el mundo.”(p 13)

Todos los temas son presentados como susceptibles de discusión, debate y reflexión crítica. La historia, la política, el presente/pasado como diálogo son esquemas interpretativos necesarios para esa tarea: periodismo de ideas. La autoridad y verosimilitud de sus razonamientos son productos de un

¹⁴ Leoplan *El cuento del cine. Dimensión e historia del Corto Metraje* N° 664.4/4/1962.P 14-19

¹⁵ Leoplan. *Psicoterapia argentina*. Investigación. N° 670. 4/7/ 1962

¹⁶ Leoplan. *Borges en tela de juicio* N° 673. 15/8/1962 p.28

¹⁷ Leoplan.Girondo. Entrevista. N° 675. 23/9/62 p. 18-22

¹⁸ En los años en que escribe en Leoplan y Panorama participa en dos publicaciones literarias Zona (1963) y La Rosa Blindada(1964-1966) que agrupó no sólo a teóricos y escritores sino también a pintores, poetas, actores y directores de cine). Publica libros de poesías Lugares(1961) Nombres (1963 editado por Zona) Del otro Lado (1967 editado Por la Biblioteca Popular Constancio Vigil) Adolecer (1968, editado por Sudamericana) En 1967 participa en Cuba del Encuentro Rubén Darío. Es guionista de películas Pajarito Gómez(1965) ; Noche Terrible (1967) y Turismo de Carretera (1968); libretista de televisión de diversos ciclos: Teleteatro para la hora del té (1961) Buenos Aires Insólito(1962), e Historia de Jóvenes (1963) . En 1966 estrena Sainete con Variaciones, en 1969 La sagrada familia o Muchas felicidades. Graba el disco Milongas (1968) entre otras intervenciones ligadas a la música.

enunciador que se representa al lector como alguien que “sabe muy bien lo que dice, dice exactamente lo que sabe, no hace casi gestos para convencer a nadie, lo que sabe y lo que dice es interesante” Esta expresión de Daniel Freidemberg en relación a su palabra poética se puede extrapolar perfectamente a la escritura periodística de Francisco Urondo.¹⁹

El esfuerzo de este periodista por documentar su tiempo convierte estos escritos, inicialmente coyunturales, en documentos históricos de un acontecer social complejo y en movimiento. En todos los temas, independientemente de la estructura que adoptara: entrevista, encuesta, relato interpretativo, los hechos son presentados en el marco de una contextualización profunda – surgida de un cuerpo de antecedentes sólido- que permitirá describir la significación de los hechos y las razones que condujeron a que esos hechos se convirtieran en un acontecimiento. Textos escritos en una temporalidad compleja desde la que se elabora un tiempo histórico vinculado a unidades políticas y sociales de acción; donde el presente contiene el pasado y abre expectativas para el futuro.(Koseleck, 1993; Jelin, 2002). El cronista escribe esforzadamente la memoria colectiva de su ciudad, sus haceres y padeceres. Una ciudad en la que todo se está moviendo. La escritura, también.

Es difícil prever el futuro para este cine que arrastra un poco de ese intuicionismo que nos viene de lejos y que, y que lo hace vulnerable porque lo empuja, a veces, a salidas de emergencia; que no lo saca de la inmadurez(...)En la actualidad se encuentra una enorme cantidad de películas- más de treinta- en rodaje, en laboratorios o esperando ser estrenadas. Hay expectación, Fernando Birri –dos cortometrajes realizados- termina su película”Los inundados”(…) David Chernasky, ha terminado “El último piso, Juan Berend filma “Sombras en el cielo”y Manuel Antín “La cifra impar” sobre un cuento de Julio Cortázar. (...)El movimiento presentará desniveles de realización y es también previsible que muchos nombres que se incorporen a este nuevo cine tengan poco o nada que ver con el espíritu que lo anima; habrá muchas aristas que redondear; habrá que depurarlo, y su futuro estará amenazado y podrá pasar con él cualquier maravilla o cualquier desastre. Pero su presencia, su corta vida, más que obedecer a un capricho, cubre una necesidad (final de la crónica “Nuevo cine argentino”p.22)

Un oído “finísimo”

Francisco Urondo fue, sin duda, un gran conversador; encontraremos numerosos testimonios de la seducción que despierta su escucha atenta y, en sintonía con ella, la palabra ‘justa’. Esa práctica fue también un arte literario y dan cuentas de ese arte sus entrevistas periodísticas. Las recurrencias temáticas y formales antes mencionadas están presentes en ellas pero con algunos artificios discursivos propios.

“Nunca hubiese imaginado que algún día pudiera llegar a conversar con este novelista. Me parecía inverosímil, aunque no tenía idea del año en que pudo nacer o de la época a la cual pertenecía. Por cierto, no me asombraba el hecho de que viviera un hombre con más o menos años encima, sino otra cosa mucho más peligrosa: si el vivía, también podrían entonces cobrar vida D’Artagnan, los indios ranqueles, el tío Tom, Marco Polo, Errol Flynn o la bella gitana, reina de los mendigos y de los truhanes que merodeaban Notre Dame y la imaginación de Víctor Hugo. Porque este escritor corresponde a mis lecturas- a veces furtivas, siempre disímiles, eternamente desordenadas-y a mis héroes de la segunda niñez y de la primera adolescencia..

Era un sueño, un fantasma, un personaje irreal; era la ficción, pero una ficción tan fantástica que se transformaba en algo concreto, en un novelista, en un hombre de carne y hueso, de paso firme, de impecable elegancia, de caballos blancos y cuidadosamente peinados.

[...].Espero en el Tortoni, y me parece razonable que sea allí el encuentro: es coherente, es verosímil hasta el delirio. No me deslumbran los hechos pintorescos, los paisajes bonitos, los lugares con tradición, pero el Tortoni es un poco testigo de mucha cosa terminada, de gente y de maneras de pensar que el tiempo ha borrado, o que al

¹⁹ Freidemberg, D *ossier*. Diario de Poesía. N° 49.

*menos trata de eliminar ¿Usted me busca a mí? Por supuesto, la gente del oficio se huele, dice, se presiente, como los cristianos durante el imperio romano.”*²⁰

Es en este oficio que se reconoce Francisco Urondo, el oficio de escritor devenido en cronista o cronista devenido en escritor, realidad y ficción tendrán límites desdibujados, o dibujados una sobre la otra. La realidad con todos los pliegues “una ficción tan fantástica que se transformaba en algo concreto” y “el Tortoni “testigo” de muchas cosas que el tiempo borra o trata de eliminar”. Pero no será así, porque como un reflejo, está el escritor –cronista que cuenta el Tortoni mientras entrevista a Eduardo Zamacois y titula así: “Zamacois existe”.

Los entrevistados son convertidos en personajes y cada personaje impondrá un estilo al reportaje o por lo menos así lo entiende el cronista que no repetirá ni una sola vez el estilo de la conversación escrita que ha surgido de una íntima, prolongada y profunda charla. Tres tiempos se pliegan en su escritura: la investigación previa, la conversación oral y la puesta de esos tiempos en la “reescritura”: la conversación escrita. Cada entrevista construye un mundo discursivo y en ese mundo se habla con el lenguaje del personaje. El escritor se vuelve un dramaturgo “alguien que es capaz de trabajar con la lengua situándose fuera de ella, alguien que posee el don del habla indirecta”(Bajtín, 1979: 301) e instaura en la conversación un acto de comprensión donde actúan dos conciencias, dos sujetos. Comprensión siempre dialógica. En sus entrevistas, es el hombre social que habla; y para que eso ocurra el entrevistador se propone descubrir sentidos dispersos, ocultos en la palabra de ese otro que se confía a él. La perspectiva bajtiniana sobre la tarea del novelista resulta pertinente para la construcción de personajes de Urondo; los novelistas –dice Bajtín– tienen “un oído finísimo” para las palabras de otras personas y tratan de dar cuenta a través del lenguaje de la “conversación viva” que supone el habla. Pero es el novelista/ el cronista que las hace hablar. Esta tensión constitutiva aparece en los reportajes: Urondo se esconde para dejar lugar a su personaje pero no se lo puede dejar de escuchar. A veces, sutilmente, como en “La Casares”²¹, historia de vida de María Casares, actriz española “actualmente, la actriz más valiosa de los escenarios occidentales” que tiene un epígrafe “Una entrevista, casi sin preguntas, de Francisco Urondo”. La voz del cronista aparece en la introducción/racconto que anticipa los temas “A los trece años debe abandonar su país y huir a Francia con su madre. Era gallega, de la Coruña, y había estudiado en Madrid. Su padre, Santiago Casares Quiroga, fue el último jefe de gabinete republicano durante la presidencia de Azaña; era la época de la guerra civil española. Así que ella debió concluir el bachillerato en París; por esto, y un poco casualmente, se convierte en actriz(...)”(p 24). Luego es la voz de la actriz que se escucha en un tono confesional y evocativo. No aparecen preguntas directas, el escrito se estructura en apartados: Poesía, Combate, Sociedad, Conservatorio, Padres, Idioma, Ciudades, Regreso, Amigos, Mujeres- que darán cuenta de cómo se gesta “la Casares”. Volvemos a encontrar una temporalidad compleja –ida y vuelta de presentes/pasados- que contextualiza y explica la coherencia de una vida y una profesión. En el apartado “Amigos”, por ejemplo, se entran respuestas de las preguntas -que no se escriben- y dan por resultado un texto en el que se respira una conversación que fluye y es el *detalle* el que dará sentido, finalmente, a ese recuerdo. El detalle –empujado por alguna pregunta que no vemos ni interesa- permitirá al lector acercarse íntimamente, por ejemplo, a una caracterización del pensamiento de Camus hecho por la actriz, que despliega imágenes mientras cuenta “para otros” su propia historia:

“Cuando conocí a Camus, ya hacía dos años que yo hacía teatro. Su madre era española y no sé si eso; en fin, hubo una especie de amistad muy profunda, muy activa y muy rápida y que duró siempre.(...) Si tuviera que dar un ejemplo de un hombre digno, pero no digno en el sentido de serio, porque era un hombre apasionado, era un hombre alegre, no era un hombre triste, era de una dignidad profunda de búsqueda de la verdad siempre sobre la herida, en fin, no he visto a nadie vivir en equilibrio sobre un hilo como Camus (...) Sartre era otra cosa, es un hombre extraordinariamente inteligente pero no se parece en nada a Camus. Es toda inteligencia entera(...)si las

²⁰ Leoplan.17/1/ 1962. N° 659.p.53

²¹ Loplan. *La Casares*. 13/6/1962.N° 692. p.23-29.

obras de Camus , por ejemplo, se trabajan solamente como ideas, están reventadas: las ideas son carne. No hay ideas por un lado y luego la vida por otro. Las ideas son carne” (p.26)

En la entrevista de “La Casares” se escucha la voz firme y segura de la entrevistada pero también se escucha otra voz que habla recurrentemente sobre un tópico: *el arte de vivir*. “Nunca tuve conciencia de que mi profesión iba a ser el teatro(...) Dije sí, porque tenía una vitalidad increíble y me gustaba...Lo tomé más bien como un juego, como un deporte, si quiere usted como un combate, una manera de ganar algo, allá, en París(...)” El título del apartado en el que se encuentra el fragmento es, naturalmente, “Combate”.

En 1965 cierra Leoplán. En 1968 Urondo se integra al plantel de la revista Panorama que aún conserva los “tonos” de cultura general –que incluía la política, la literatura, el arte y los temas de interés para la época- protípica de las revistas destinadas a los hogares de la clase media argentina de la década del 60 tan moderna como conflictiva y convulsionada. “Porteño y bailarín” se titula el reportaje escrito que produce Urondo a partir de una entrevista a Tito Lusiardo en mayo del 68²². Como hemos dicho antes, cada personaje: un estilo. Esta entrevista será teatral. En palabras de Halperín “teatro al revés: es una obra que primero se actúa y luego se escribe”(1995: p109) Los dichos del entrevistado aparecen con acotaciones referidas a gestos, sentimientos y expresiones del entrevistado. Se arma la escena en la que cobran significación las palabras, el cuerpo, las risas, los gestos y también, lo ‘no dicho’.

“-...¿le quedan amigos de esa época?”

-No; imagínese: ya cumplí setenta y un años (Por las dudas) . Sí, tengo, tengo edad, sí, pero no vejez (alardandea un poco, haciendo casi un corte, allí, en plena silla, en la que está sentado), y bailando todavía. Yo debo estar embalsamado (y se ríe con ganas, pero para adentro), porque hacer dos programas (de televisión), estudiarme de memoria dos programas de hora y medio, es estar embalsamado.(...)

-¿qué cosa de Gardel recuerda en este momento?

(Después de una respetuosa pausa)

-Le voy a contar cómo terminó la última filmación; la fiesta se hizo cuando terminaron la última toma, que fue la jota de “Tango Bar”. Ahí se acostumbra a romper los libretos y se brinda con champagne. Carlitos invitó a todo el equipo y esa noche ...”.(p78)

El arte de preguntar de Urondo breve pero agudo y perceptivo obtura la posibilidad de una respuesta previsible o esperada; el entrevistado también “escribe y crea” en la entrevista, es obligado a pensar y pensarse. El entrevistador azuza y no se conforma con la respuesta, saca preguntas como cartas en un juego. Cuando logra lo que quiere pasa a otro tema. A modo de una partitura el escritor atiende al ritmo de la conversación equilibrando los tonos nostálgicos, divertidos, íntimos, provocadores. El uso frecuente de los puntos suspensivos incorporan al texto las significaciones de los silencios y la intencionalidad del que habla. Operaciones discursivas que tematizan las condiciones de producción textual.

-¿Tiene miedo a morir?

-Absolutamente

-¿Así que usted cree en el Paraíso, en el Purgatorio...?

-Sí, señor. Siempre hay que tener fe; el hombre sin fe...me parece a mí....

-¿Usted anduvo en política alguna vez?

-Absolutamente

-¿Tuvo alguna preferencia por alguien, algún político que le gustara?

-Sí, señor: don Hipólito Irigoyen (Ha dicho esto con orgullo: luego piensa)...Alvear...

-¿...y Perón le gustaba?

²² Panorama *Porteño y bailarín*.. N° 59. Mayo 1968.p 76-79

- No. La primera presidencia de él fue muy buena, muy buena. Si ese hombre... Hubiera quedado en la historia, hubiera quedado ese hombre, pero después[...] Yo antes votaba por los socialistas: por Alfredo Palacios, ese gran hombre.
- Sí, tenía ideas raras; éramos jóvenes. [...]
- Usted los votó a Irigoyen(asiente), a pesar de que era socialista, porque los socialistas no votaron por Irigoyen..
- Sí, claro... Porque ya no era el socialismo del principio; como ahora ¿Qué es el socialismo?
- Me resulta raro, tan católico y socialista.(p78)

La conversación con Lusiardo es una permanente confrontación muy íntima y afectuosa. “A usted no se le dio por estudiar?” “Cómo para que no se ponga triste ¿Cuál fue el mejor día de su vida?”; “¿Usted hizo muchas macanas en su vida?” ¿tuvo alguna vez miedo de morir?”. La escucha atenta de cada respuesta le permite equilibrar las leyes inevitables de la conversación: los juegos de simulación y ocultamiento, la mezcla de lo banal y lo profundo, la dispersión y el juicio terminante o ambiguo. Ni entrevistador ni entrevistado estarán en el centro de la escena ; es el diálogo –casi una poética- que le permite al lector ‘vivir’ el encuentro. *El arte del vínculo*, tal como define a la entrevista Halperín en su reivindicación del género.

“Será el entrevistado quien, finalmente, pone en palabras el estilo de la entrevista “No sé si el público está identificado conmigo, no sé (Como pidiendo una gauchada). Tiene que pintarme como usted me conoció en este momento. Eso es lo lindo, no exagerar”. El cronista le hizo la “gauchada” pero fue más allá : “pintó” a partir de la evocación de Luisardo la “belle époque” porteña, de San Telmo a la calle Corrientes. El copete da cuenta “Un baluarte de la escena argentina, transformado en una verdadera enciclopedia de la “belle époque” porteña, desgrana reminiscencias”.

Resulta pertinente situar esta escritura en su contexto de producción. La revista Panorama apareció a principios de 1963 “ y se agotó en cuarenta y ocho horas”²³ . El slogan de la publicación era “ La revista de nuestro tiempo” y se caracterizó por notas de extensión referidas a temas que los diarios no trataban e incluía en su plantel enviados especiales para producir informes en el país y en el extranjero. Paulatinamente el reportaje se constituyó en un género privilegiado . El periodista-notero y el fotógrafo periodístico producen una escritura de tonos costumbristas, explicativos y literarios; calidad, originalidad y audacia informativa formaron el estilo de ese ‘un nuevo periodismo’ . “Cuando se los acusó de practicar un periodismo que explotaba las emociones fáciles, la revista respondió ‘Sensacional’, según el diccionario, es algo que causa emoción.’Sensacionalismo’ es, en lenguaje popular, una característica negativa de cierto periodismo que explota la capacidad humana de emocionarse apelando más a los instintos que a la razón. Panorama rehuye el sensacionalismo, pero no puede evitar ser sensacional” (Ulanovsky: 1997: 155)

El estilo intimista, memorioso y testimonial de Urondo se distinguirá en este contexto en el que se había puesto ‘de moda’ el entrevistador insolente, mordaz, agresivo y provocador. “la periodista Adriana Civita (...) a quienes no pocos veían como ‘la Oriana Falacci argentina’ (...) se destacó velozmente por sus reportajes, poco habituales para la época: se infiltraba en una seccional para contar cómo se vivía un día entero allí, o se mimetizaba con un alcohólico o una prostituta para buscar una información más directa. Por su parte, el español Víctor Asís se hacía pasar por un hombre acosado por la soledad para mostrar por dentro el funcionamiento de las agencias matrimoniales porteñas. Ovaldo Seiguerman delineaba una atractiva crónica de costumbres: reunía los once argentinos más gruñones en ‘el equipo de los antipáticos’: desde la maestra de cocina Doña Petrona hasta el actor Lautaro Murúa, desde Karadagian hasta Silvina Bulrich” (op.cit:154).

En ese sentido, podemos inscribir la escritura periodística de Urondo- desde una perspectiva contextual- en un movimiento de transformación del género en el que participan numerosos periodistas y publicaciones. En la década del 60 , estos periodistas, construyen lo que se denominara

²³ Ulanovsky, C. Paren las rotativas. Historia de los grandes diarios, revistas y periodistas argentinos. Espasa Calpe. Bs. As. 1997. p 154

años más tarde el “nuevo periodismo”.²⁴ Se informa de modo diferente: se transforma el relato lineal de los hechos y se instaura un relato modalizado en el que el discurso del informante no es suficiente. Se jerarquiza el tema de las fuentes y las voces diversas son presentificadas en la textualización. Tonos ensayísticos y argumentativos organizan las explicaciones, diagnósticos y pronósticos. La verdad no se da por descontada sino que hay que construirla en la lógica del relato. Otro modo de escribir y otro modo de leer en el marco de una mayor demanda política sobre el periodista y las publicaciones. “Penetra en la Argentina a través de las revistas primera Plana y Confirmado y se extiende hasta el diario La Opinión (1971-1979) (...) el análisis cultural se apoyaba en las perspectivas que brindaba la modernización de las ciencias sociales (psicoanálisis, marxismo, estructuralismo, antropología, sociología y semiología) y el privilegio de lo que significa sobre lo que sucede incide sobre el editorial de modo tal que en lugar de plantear ‘lo que se debe hacer’ se diagnostique y se pronostique sobre un determinado acontecer” (Atorresi, 1996: 201)

Este capítulo de la historia discursiva de nuestro país no es, en absoluto, lineal y está signado por tantos matices como tiene la historia argentina en los años 60-70. El análisis de las transformaciones de las numerosas publicaciones de la época y los recorridos de los periodistas en ellas permite comprender la complejidad de una etapa histórica signada, en su génesis, por un golpe militar (1966) que instala a Onganía quien no necesitó tropas para sacar a Arturo Illia del Gobierno al contar con apoyo cívico, político e intelectual “Vale recordar la carta de Ernesto Sábató a su amigo el canciller Nicanor Costa Méndez, donde hacía explícitas sus expectativas en el proceso militar a la par que caracterizaba duramente el proceso parlamentario que quedaba atrás. Sábató no hacía otra cosa que reflejar el pensamiento de la ancha e inmensa clase media argentina de entonces. Recién con la intervención a las universidades y el cierre de los ingenios tucumanos la dictadura encontrará resistencia”²⁵. Esas resistencias serán las productoras de una nueva subjetividad política en los estudiantes, obreros, intelectuales y se escenifican dramáticamente en hechos paradigmáticos de nuestra historia social y política que dan cuenta de la conformación de nuevos sujetos históricos. Entre muchos, podemos referirnos a dos hitos: El Cordobazo (que desplaza del poder a Onganía) y el Viborazo (que trae como consecuencia la salida de Levingston).

La batalla política tiene su correlato en la batalla discursiva; estos años fueron un largo y tenebroso terreno de ensayo acerca de los mecanismos de control de la subjetividad política-social de los argentinos que culminaría en la sistemática y planificada represión del '76. Los periodistas, en las ‘bisagras’ de sus publicaciones, darán la ‘pelea’ de los datos y los hechos. Recuerda Andrés Bufali²⁶ - en relación con la muerte de Vandor- “Un telefonazo me estremeció en el empleo público en el que todavía estaba atrapado entre las siete de la mañana y la una de la tarde: “Pusieron una bomba en la sede de la UOM, en Rioja al 1900, y parece que mataron al «Lobo» Vandor. Ya mandamos gente ahí y a la casa. “Rajate como sea del laburo y andá al policlínico de los metalúrgicos, en Hipólito Yrigoyen al 3300, a ver qué averiguás”. Era la voz imperante de Hugo Gambini, por entonces secretario coordinador de Primera Plana. (...) Cuando llegué a la revista, el “Gordo” Soriano ya había vuelto de la UOM y escribía un informe para Roberto Aizcorbe, jefe de la sección Política. (...) En la redacción esculpí en una Olivetti, de aquellas duras, tres carillas bien detalladas con todo lo que había visto y oído.”

La exigencia no era sólo ‘poder informar’ sino cómo, dónde y a quiénes. Numerosas publicaciones se crean disputando públicos, agendas y estéticas. Después del golpe a Illia, uno de los gremios intervenidos es, justamente, el de Prensa y la censura organiza un control de Estado sobre las

²⁴ Los diarios y las revistas de la década del 60/70 se comportan - de muy distinta forma- como operadores semánticos de la conversación social y la opinión pública. La década del sesenta fue la de las revistas de análisis político: Primera Plana, Extra, Panorama, Redacción, Análisis, Confirmado, Siete Días, Semana Gráfica. De todas ellas "Primera Plana" (1962) introdujo un nuevo esquema en el periodismo argentino creado por Jacobo Timerman. Con estilo novedoso, su propuesta periodística funcionó por su distanciamiento de la ortodoxia a la que el periodismo nacional tenía acostumbrados a los lectores. El estilo periodístico de este medio (igual que otros) tuvo en nuestro país sustento en el *boom* de las comunicaciones de los años sesenta.

²⁵ El clasismo. 1997 Los '70. Año 1 N° 8 .p 20. Buenos Aires.. Editorial Cinco Continentes.

²⁶ La Nación.20-7-2004

publicaciones. Los equipos de redacción se modificaban, entonces, a la par de los secretarios de redacción.

A menos de un mes del golpe, el 23 de julio, el gobierno de facto dispuso la clausura del semanario de humor Tía Vicenta y tres días después canceló el permiso de venta en la Argentina del prestigioso semanario político-cultural uruguayo Marcha (...) a partir de 1966 se produjeron en distintas etapas de este proceso detenciones de periodistas, querellas a medios y clausuras temporarias o definitivas de revistas y diarios como Cristianismo y Revolución. Inédito, Azul y Blanco, Así, Crónica, Primera Plana, Ojo, Prensa Confidencial (...) Ulanovsky, 1997:176

En medio de este conflictivo panorama, las revistas políticas de mayor tirada –con el foco puesto en la clase media- apoyaron las vanguardias estéticas y formas culturales de renovación, informaron sobre censuras y juicios promovidas por el poder militar, revisaron temas históricos de la época que estaban sepultados: el peronismo, Eva Perón, El Che Guevara, el golpe del 55 y relevaban los temas ‘calientes’ de la época: la violencia policial, las nuevas organizaciones políticas, los levantamientos populares, el movimiento de los partidos políticos, los reclamos sectoriales y posteriormente, las acciones de las organizaciones armadas y los discursos y manifiestos de los líderes sindicales y políticos.

En junio de 1968 Panorama modifica su estructura, se hace semanal y amplía el espacio para la información política. Francisco Urondo participó en el equipo de redactores entre los que figuraban Juan Gelman, Marcelo Pichón Riviere, Carlos Ulanovsky, Aída Bortnik, Osvaldo Soriano, Luis Guagnini, José Pasquini Durán. Se priorizaron los informes más coyunturales, la “Semana Política” gana páginas y las notas ya no aparecieron firmadas; salvo columnas políticas o entrevistas especializadas. En 1972, el Instituto Verificador de Circulaciones (IVC) lo reconoce como el semanario político de mayor circulación (19 235 ejemplares por edición)²⁷ El estilo será siempre desde la perspectiva de ‘todos los puntos de vista’ y ‘según los observadores’. Tomemos un ejemplar de la semana del 10 a 16 de septiembre de 1968 y veremos que a una nota con las declaraciones de Onganía “Tiempo social a ritmo condicionado” le sucedía otra “Los políticos enjuician a Onganía. Y en el semanario siguiente el informe de la Semana política tiene por subtítulos: Crisis participacionista, Estrategia oficial, Las cartas de Perón, Estalló la guerrilla, Estructura del poder.

En noviembre de 1970 aparece en Panorama, una entrevista ²⁸ a Julio Cortázar con firma de Urondo. En la tapa y editorial de la revista aparece como una primicia exclusiva (primera vuelta de Cortázar a la Argentina desde 1962) y correspondiente con el tono discursivo de la época el *cómo se dicen las cosas* y las *condiciones de producción* son parte de la noticia.

[...] El reportaje que publica Panorama es el único que concedió Cortázar durante su paso por la Argentina: lo aceptó a regañadientes, sólo porque le pareció disipar algunos malentendidos. La revista le propuso hablar con un panel de cuatro redactores; el desechó la idea-tal vez ostentosa- y optó por dialogar con uno solo, Francisco Urondo, quien lo fue a buscar cuando llegó a Ezeiza (foto). El texto se escribe a partir de la página 44, sin respetar el tuteo de la versión magnetofónica-un homenaje a la solemnidad, una traición a Cortázar-, y lleva un título que al entrevistado no le gustaba del todo. Hubiera preferido que el artículo se llamara “Una cita en la oscuridad con algo”, frase que deslizó en mitad de la conversación con Urondo para describir su coup de foudre ante la experiencia revolucionaria de Cuba. Admitió con resignación, que el título acabara aludiendo a la política, porque “al fin y al cabo-dijo-,todo es política”[...]

Cortázar venía de Chile, donde había asistido a la asunción presidencial de Salvador Allende; los temas inevitables fueron el proceso chileno, la patria, la revolución y Cuba. Otra vez encontramos el formato de subtítulos ordenadores de los temas de la conversación pero esta vez el cronista pregunta y dirige la conversación hacia lo que considera necesario ‘hablar’. La condición de ‘pública’ que tiene toda entrevista periodística se hace aquí muy visible, el cronista obvia el vínculo intimista que creó con el

²⁷ op.cit.p. 212

²⁸ “Julio Cortázar: El Escritor y sus armas”. Panorama N° 187. noviembre de 1970.

entrevistado que queda sólo como una marca contextual en el copete “(...)fue encomendada a Francisco Urondo, quien dialogó con él durante dos horas y media en una vieja casa de Palermo ante un par de whisky, un perro silencioso y un magnetófono cuya fidelidad atestigüa este reportaje(p 44)”, su voz se institucionaliza y es el periodista de Panorama quien pregunta. Se debilitan los rasgos de los estilos anteriores. En su lugar: una entrevista de ideas, una entrevista política. La conversación se convierte –una vez editada- en una exposición sobre los temas cruciales de la política en América Latina : la desigualdad económica y social, la opción por el socialismo , la revolución como concepto y práctica, el caso chileno y cubano, la precariedad de las democracias latinoamericanas, las vanguardias, América como la ‘patria grande’, el Che Guevara. La confrontación aparece nuevamente, el entrevistador avanza contra el discurso del entrevistado. Cortázar evitará opinar sobre hechos políticos excusándose en su condición de ‘viajero’ “lo que puedo dar es una serie de impresiones fragmentarias” “ nada de lo que hay dicho, de lo que diga o de lo que diré, tendrá valor de análisis político”. Será inútil porque la repregunta obligará a Cortázar a hablar de lo que el cronista considera interesante convertir en ‘cosa pública’ . “Usted acaba de sostener que las diferencias sociales podían ser el común denominador para los países de América Latina. Antes, había hablado de un destino socialista de esos países. El hecho de ir caminando hacia el socialismo ¿es otro punto común, otro parámetro?” p 45

El cronista realiza preguntas abarcadoras, abiertas, conceptuales y el entrevistador responde extensamente . El cronista escucha con exigencia y vuelve sobre lo dicho “¿ Tiene entonces dudas sobre el proceso chileno?” y más adelante “¿No está seguro?”. Frente a las reticencias y cuidados del entrevistado: la insistencia “De todos modos ¿podría usted describir la ‘patria grande?’” “De todas formas, quizá podría usted determinar cuáles son los puntos comunes entre los países del continente .” Las preguntas son tan importantes como las respuestas.

El resultado es un productivo análisis político que se condensa en expresiones en negrita que aparecen jerarquizadas en la parte superior de cada una de las seis páginas. Por ejemplo, en la página 46 “Estoy absolutamente convencido de que América latina será socialista o no será” o “América está formada por una pequeña minoría que tiene el control de cada país y por una población desposeída y analfabeta”(p 49)

En este análisis macropolítico aparecen dos temas muy ligados entre sí –propuestos por el cronista- que resulta interesante subrayar por la persistencia en el discurso periodístico de Urondo: las publicaciones como proyectos político-culturales y la memoria. A propósito de un proyecto de revista europea sobre temas de América Latina se discurre sobre la función política de la publicación

-Hay un tema que es, digamos, cultural-revolucionario: conjurar la dispersión ¿Hasta qué punto la revista puede integrar las diversas expresiones, totalmente desconectadas entre sí, a lo largo del continente?

-Claro que América Latina es un continente pavorosamente distanciados y separado por los patriotismos. Además de la geografía(...)El problema es que hay un aislamiento real, incluso a nivel de infraestructura: un bloqueo. Cómo hablar de integración: hay una tarea inmensa por delante.

-Este bloqueo se produce internamente en cada país. Por ejemplo, la relación que pueden tener Maipú o San Martín con las luchas actuales y sus protagonistas. Parece que se hablara de dos países distintos cuando se trata de vincular el de ayer con el de hoy

-Sí, y el problema de esta balcanización, que se puede dar distintos niveles, es particularmente trágica aquí. En Europa se produce también: el niño francés no tiene la menor idea de lo que pasa en Polonia (...)

-Y el pasado que se idealiza y se desvincula totalmente del presente, como si nos hubiesen regalado las cosas que obtuvimos” (p 48)

El pasado-presente de lucha interpelan la escritura. Decíamos antes que el cronista intervenía en la realidad con sus escritos, proponía algunos temas y desafiaba con otros. En estos años se produce una inversión: la realidad interviene en su escritura. Sin pausas, Urondo seguirá trabajando pero aquella memoria intimista, interpretativa de la ciudad y sus habitantes ya no será posible. Tampoco resulta tan fácil escribir pero hay que hacerlo. El cronista seguirá con su oficio de testigo y dará cuenta de las cosas

que pasan. Olvidando la pregunta conversa de esas cosas con Cortázar. Como siempre habla sobre lo que conoce muy bien.

-En este momento, usted ha juntado humanamente todos estos elementos que andaban dispersos por allí; ha ido a Cuba, ha sentido miedo al ir a Chile; está militando políticamente, está escribiendo. Hay elementos de la infancia, de la profesión, del barrio, del mundo. Me interesa entonces saber qué está escribiendo ahora; ya que en este momento de la vida está juntando todo, tiene que haber una situación crítica de trabajo, a lo mejor un intento de juntar allí muchos elementos

-Bueno, sí, pero por vías que son propias; es decir, que posiblemente no serán consideradas válidas por los que siguen reclamando un cierto compromiso que llega hasta lo temático. Eso no. (p 50)

Esta entrevista finalmente tuvo el título que pensó el cronista : “Julio Cortázar: El escritor y sus armas” y una volanta “Testimonios”. Del mismo modo que los anteriores, este reportaje trasciende su coyuntura y se vuelve documento.

Memoria urgente

El 27 de junio la Policía Federal asesinó en las calles de Buenos Aires al secretario General de la Federación Argentina de Prensa. Se conocen detalles de esa muerte: cercado entre dos automóviles, Emilio Jáuregui fue asesinado a mansalva ...Hay algo más que un símbolo en esa elección deliberada, la Federación de Prensa y el Sindicato capital fueron los primeros sindicatos intervenidos por la dictadura, cuando aún no había transcurrido un mes del golpe militar...Sobraban esos hechos para que la CGT de los Argentinos lo reconociera como uno de sus compañeros más queridos, más abnegados

Este párrafo pertenece a la nota que el periódico de la CGT de los Argentinos dedicó el 30 de junio de 1968 al asesinato de Jáuregui en plena calle, cuando participaba en un acto sindical. La movilización que llenó las calles durante su velatorio quedó registrado en uno de los cortometrajes que produjo el grupo ‘Mayo del 69’. Octavio Getino, refiere al contexto de producción y recepción de esos materiales “no éramos todos militantes, éramos intelectuales, periodistas, historietistas (...) veíamos que había que poner la cámara en la realidad que se percibía nueva(...)los riesgos se empezaban a correr, arriesgábamos nuestros trabajos porque eran materiales sacados de los medios(...) militábamos las películas, íbamos con el proyector, armábamos la proyección (...)las películas se secuestraban(...) algunas se perdieron.”²⁹

La herramienta , en este caso, era la cámara que ‘registraba’ las voces y los hechos. Y la significación no se daba en referencia sólo a los temas sino a la forma de ser concebidos y puestos en la escena social. El procedimiento elegido, por ejemplo, para dar cuenta del Cordobazo es la voz testimonial de uno de los protagonistas que vuelve al lugar de los hechos al día siguiente- la cámara pone el foco en la ciudad – mientras la voz en off habla “teníamos miedo...pero nos dimos cuenta que ellos también (...) yo era peronista pero nunca me había comprometido (...) tiramos hasta que se nos acabaron las balas y nos escapamos por los techos y ahí nos fuimos a dormir (...) la ciudad quedó en nuestras manos... hasta que llegó el Ejército(...) ahí nos dimos cuenta qué distinto sería si cada uno de los argentinos tuviese un arma”. Mientras el testificante habla la cámara registra la calle, la fábrica, ya vacías, y se detiene en una pared “Soldados no maten al pueblo’ .

Actores, obra, texto, autores actuando desde nuevas condiciones de subjetividad y autonomía: nuevas formas de expresión y formas de relaciones sociales de producción y distribución que no podían ser pensadas sino en una nueva política, en una nueva praxis social e, inevitablemente, desde un tipo de periodismo.

En este contexto, Francisco Urondo sigue con su oficio pero con distintos recorridos. Podríamos decir, en la jerga del oficio, que ‘cubre’ varios frentes. En esas prácticas la producción de sentido estará signada –no sólo por los temas- sino por el modo de producción, en algunos casos; la identidad de obra colectiva , en otros y también, la obra-acontecimiento donde su efecto es pensado tanto en la fase

²⁹ Entrevista en Canal 7, a propósito de la proyección de algunos de esos cortos, el 29 de enero de 2007.

de producción como de recepción. La obra puesta en el juego social dar la batalla política –en algunos casos- y de testimonio y memoria-en otros.

Mientras publica como periodista de Panorama la entrevista pública y ‘legal’ que le realiza a Cortázar, produce otra en condiciones diferentes. “Las FAR innovan en la materia y en vez de dar el consabido comunicado o parte de guerra, prefieren hacer una entrevista clandestina. El anónimo entrevistado es Carlitos Olmedo un intelectual guerrillero que llegó a estudiar con Althusser en Francia y el entrevistador –también anónimo– es Paco Urondo”(Baschetti:2000)³⁰. Este reportaje conocido como “Las 13 Preguntas” es realizado después de la primera aparición pública –30 de julio de 1970- de la Fuerzas Armadas revolucionarias (FAR) en la toma de la localidad de Garín. Baschetti recupera este hecho con detalles “La operación fue un éxito completo, no tuvieron ninguna baja, duró 11 minutos cronometrados y actuaron 36 combatientes (24 hombres y 12 mujeres) y uno de los guerrilleros intervinientes fue Urondo.”En diciembre esta entrevista es publicada en Gramma y en abril de 1971 en ‘Cristianismo y Revolución’ N° 28.

En marzo de 1971 Levingston es reemplazado por Lanusse y se inicia ‘el tiempo social’ de la ‘Revolución Argentina’ que Onganía había planeado. El 4 de mayo de ese año aparece el primer número de La Opinión. Ulanovsky particulariza sobre las características genéricas que piensa Timerman para insertarse en el mercado “Timerman pensó un diario analítico, despojado de sensacionalismo, de títulos largos y explicativos y escrito en un lenguaje que fuera más ‘un vehículo para transmitir hechos e ideas que un campo de experimentación literaria’(p 208). Será una referencia insoslayable la participación de Urondo en el suplemento cultural del diario La Opinión. Ricardo Halac³¹ describe, a través de la recuperación de la cotidianeidad, la concepción del oficio –en esos días- en los que la fase de producción de una publicación se experimentaba como un hecho colectivo. Clima que se irá enrareciendo con conflictos gremiales y desacuerdos con Timerman que derivaron en posteriores relevamientos y expulsiones de periodistas más politizados

Lo que más recuerdo de La Opinión es la calidad del suplemento cultural. Juan Gelman, Julio Ardiles Gray, Carlos Tarsitano, Francisco Urondo, Kive Staif, Eloy Martínez. Recuerdo especialmente los sábados. Trabajábamos de séptima- en la jerga periodística se denomina así el material que se envía a imprenta con cuarenta y ocho horas de anticipación- los viernes cerrábamos la edición del domingo y adelantábamos algo para el martes, porque el diario no salía el lunes.(...) Aunque no tuviéramos nada que hacer, nadie se perdía esas tardes porque entre mate, facturas y café se armaban tertulias formidables(..) De aquel tiempo me queda el clima de libertad para escribir y el respeto por las correcciones. Y me parece ver a Gelman cuando se encerraba y al rato salía con un poema nuevo y pedía que se lo leyéramos. O cuando Soriano repartió los primeros originales de Triste, solitario y final, su primera novela(...)

Las idas y venidas de los periodistas por medios y publicaciones era un signo de la época “con la indemnización que había obtenido al irse de La Opinión (...) Hugo Gambini lanza en marzo de 1973 el mensual Redacción(...) nace llevando en sus genes a Primera Plana de los años 60, impone un estilo propio, polémico, atractivo(...)”(Ulanovsky, 1997:226). En esos años la politización de Panorama se profundiza. En agosto de 1972 una comisión provincial secuestra el número 500 de Primera Plana y en septiembre se ordena su clausura definitiva

*“Considerando: que el semanario Primera Plana, a pesar de las disposiciones preventivas adoptadas mediante el decreto 5735 del 28 de agosto de 1972, mantiene una actitud contumaz en su información, opiniones e imágenes, por las cuales incita abiertamente a la subversión y se deforman los hechos con el inocultable propósito de desprestigiar al gobierno y a las instituciones nacionales utilizando expresiones atentatorias contra la cultura argentina”.*³²

³⁰ Baschetti, R. Francisco Reynaldo “Paco” Urondo. ¿Para qué la Sorbona? Culturas /poetas argentinos. Julio del 2000. Madres de Plaza de Mayo.

³¹ En Paren las Rotativas, op.cit p 211

³² decreto 6243, relevado en “Una Historia de la censura” .p 215

En la edición del 15 al 22 de agosto de 1972 Panorama- a través de enviados especiales- cubre la fuga de treinta guerrilleros que luego coparon el aeropuerto de Trelew. Horas antes del cierre , llega la noticia de la masacre, la salida se atrasa Y Eloy Martinez escribió un recuadro titulado “La sangre de los argentinos” diciendo que los marinos acababan de condenar a la Argentina a largos días de sangre. El texto fue el último que suscribió como director , ya que la editorial presionada por la Marina, forzó su desplazamiento. En mayo de 1973 apareció Crisis- donde también publicará Urondo- producida por Federico Vogelius. En términos de Eduardo Galeano, su director, “hizo por primera vez cultura popular: recogió las voces de los locos, de los niños, de los obreros, de los enfermos, de los indios, de los gauchos”(op.cit.: 229). El 13 de octubre de 1974 es asesinado Lepoldo Barraza y en mayo de 1975 Jorge Money, los dos periodistas de La Opinión. La ley 20 840-septiembre de 1974- imponía prisión de dos a seis años a quien divulgara o difundiera noticias que alteraran la paz social de la Nación. Los periodistas pasan a ser un “grupo de riesgo”. La campaña de intimidación y persecución sobre La Opinión fue sistemática. Crisis y muchas publicaciones corrieron la misma suerte. En abril de 1975 cierra Panorama. En 1977 La Opinión es intervenida militarmente. El período de censura, amenaza y riesgo institucionalizado por Onganía , sin tregua en los años siguientes, tiene su clausura en la década del 70 con la cárcel, el secuestro, la persecución, la desaparición de 84 periodistas y el asesinato de 17, según releva en 1986 la Unión de Trabajadores de Prensa de Buenos Aires (UTPBA).

El periodismo navega en una ambigüedad-dice Wiñazki- entre su identidad de práctica con efecto en la sociedad de masas y su ‘otra cara’: el discurso reflexivo, literario y filosófico. Y para graficar esta idea usa dos ejemplos de periodistas: Goebbels y Hemingway. Uno finge decir la verdad para mentir. Y Hemingway finge fingir para decir la verdad. Urondo se mueve perfectamente en esta ambigüedad y , en todo, caso los medios masivos son- para él – la posibilidad de la disputa discursiva en el espacio público. Y por eso, allí, finge. Se esconde en ‘la ilusión de objetividad’, asume la identidad de un periodista de buen oficio, tercera persona y distancia. O bien, en el equipo de redacción. No firma – muchas veces - las notas. ¿Pero quién puede-en medio la todavía circunspecta Panorama de 1968- decir ...? “La semana anterior, cuando PANORAMA conversó casi cuatro horas seguidas con Ongaro, se advertía en él un sentimiento de tristeza ‘los enemigos de la vereda de enfrente no son nada...lo que duele es lo que ocurre cerca. Si usted supiera’ ...” y ¿quién puede terminar la nota así?

¿Qué queda?¿Hacia dónde irá Ongaro? Ni él mismo lo sabe con seguridad . Ongaro pone tras un mismo mostrador a ‘quienes vienen a pedir y quienes vienen a dar’, Y para ambos tiene una misma oferta:” Aquí me tienen, usenme este año para hacer la revolución, para iniciar la verdadera liberación del pueblo ...después quiero irme a casa y terminar de componer mi sinfonía para 200 instrumentos para dejarle algo a mi país...”

Una sinfonía inconclusa. Lo que Ongaro, el líder discutible, llama “mi sueño”. Quizá sea también su drama.

No sabemos si el cronista es él, pero se le parece mucho. Habla el personaje, el cronista lo hace hablar, habla el hombre social. Una escritura llena de ecos, de intersticios, de filosofía del presente.

La escritura periodística de Urondo no se encasilla fácilmente, la cuestión de la realidad y la ficción se vinculan en el mismo discurso periodístico. Entre los sueños y la realidad, los pasados y los presentes, lo privado hecho cosa pública, lo conversado y lo escrito. La verdad-dijimos antes- se construye en el relato. Y esa verdad, se dirige al entendimiento. Wiñazki se atreve a decir que este periodismo se parece a los sueños. “En los sueños y los textos periodísticos existe una reserva de significado”. Por eso, los escritos de Urondo siguen hablando. Y para eso debieron “renunciar a ser concluyentes”, sus finales son eso: una posibilidad. En ese sentido, acordaremos con el autor citado con otro atrevimiento “hay periodistas que son poetas”. En esa escritura los significados se condensan y se cifran. El periodista poeta es un ‘desocultador profesional’ ‘narrador de lo inconveniente’ ‘hace lo público lo secreto’ y entonces, su comunicación es política ‘traduce el reconocimiento de una lógica conflictual. La política es el debate propiamente dicho, el conflicto, la comunicación de ideas y propuesta que siempre colisionan con otras ideas y propuestas”(Winazky, 1995: 18) Ese periodista escribe rápido y toma nota permanente de lo ‘vivido’ Ese trabajo periodístico se construye en el ‘viaje’, ‘en el lugar de los hechos’,

‘en la investigación’, en la ‘entrevista’, en la ‘aventura’ ‘en el peligro’: en la experiencia. Esos escritos están hechos para ser publicados de forma ‘urgente’ y, cuando eso ocurre, producen efecto social inmediato y ‘lo que se dice’ queda inscripto en la memoria social. En ese tipo de cronista reconocemos a Urondo.

En los primeros años del ’70 escribe “Los Pasos Previos” que es publicada por Sudamericana en 1973. Preanunciada, de algún modo, en aquella entrevista a Cortázar del año 70 cuando a propósito de la próxima novela de Cortázar-que sería luego “El Libro de Manuel”- le pregunta

- *Sería entonces, por lo que usted está diciendo, una especie de anti-Rayuela.(...)*
- *Sí*
- *Y esta nueva novela tendría el signo de las integraciones*
- *“El signo de las integraciones”. Está muy bien, me parece muy bien esa fórmula. Sí, una integración polémica, si usted quiere. Una integración tal vez a niveles críticos muy debatibles. Pero integración, sí: exactamente. Yo creo que sí. (p 50).*

Los Pasos Previos es una obra de ‘integración’-utilizando sus propias palabras- de los temas y procedimientos discursivos recurrentes de su escritura periodística inscripta en un estilo genérico propio: documentos sensibles/poéticos de voces sociales y en sentido, como hemos dicho antes, textos políticos. Esta crónica escrita- como siempre- por un cronista que experimenta lo que cuenta; a tal punto que podría considerarse una autobiografía; del mismo modo que a través de Zamacois, la Casares, Cortázar, Lusiardo, Ongaro podemos adivinar el mundo de experiencias y discursos de Urondo, los personajes de Los Pasos Previos refieren a los mundos de la década del ’70 vividos intensamente por él.

Escrito con urgencia – muy cerca de los hechos- el cronista convierte en un documento público las conversaciones privadas de aquellos grupos en los que participaba: artísticos, políticos y periodísticos. En una atadura desprolija- repleta de intersticios- se ligan y pliegan los discursos del mismo modo en el que funcionaban en esos años. Es en la ‘ficción’ donde se permite la duda, la incertidumbre y el miedo. Es, de algún modo, lo que se vivía detrás del ‘documento’ o el ‘comunicado’ El cronista deja en esta crónica constancia de la subjetividad de una ‘revuelta’ o la ‘revuelta’ de una subjetividad .Y, en ese sentido, es una obra de ‘anticipación’ a debates que recién se empiezan a dar en la Argentina 30 años después.

Gran parte de la novela documenta discusiones y confrontaciones discursivas. Las cartas, los documentos, los papeles, los escritos y los dichos son representaciones sociales e intervenciones en el nudo de los conflictos. La novela comienza con la crónica de una asamblea- teatralmente contada- que se inserta después en otra crónica mayor en la que se escenifican las tensiones de uno de los personajes centrales: Marcos, periodista.

Después de ese día hubo algunos meses de paz. Hasta que estalló la huelga de uno de los matutinos más importantes de la ciudad.”Arrastaremos a los gráficos”, prometió Rinaldi (...) Una noche Marcos bajó contento: el general y el subgerente del diario y”toda esa manga de alachuetes- ejecutivos, jefes de sección, contadores, personal de vigilancia- bajaron a expedición y se pusieron a hacer los paquetes”. Los hacían mal; la mitad de los fardos se abrían y los diarios se desparramaban.

Los distribuidores putean desde los camiones y los muchachos de expedición- unos setenta, de brazos cruzados – se les reían en la jeta. La huelga duró cuatro días, con amplio triunfo de los rebeldes; no hubo represalias posteriores, despidos, suspensiones. “No se atrevieron”, se jactaba Rinaldi; pero cuatro meses después, a los treinta días del golpe de Estado, el sindicato sería intervenido y los setenta muchachos de expedición echados a la calle. Marcos renunciaría a su cargo de redactor.

Marcos, periodista, emprenderá el ‘viaje’, perseguido, clandestino, dentro de su misma ciudad donde “todo era muy difícil de precisar entonces, porque era una época en que la policía buscaba a la gente, en que todo el mundo andaba desapareciendo” y con una percepción latente “el abismo rodeaba a

todos; estaban unos en pleno salto, otros observando el espacio por donde se trazaba la parábola. Había que empezar de nuevo u olvidar”.

En esa ciudad, algunos amigos de Marcos discuten sobre otras cosas. Como siempre, construye la escena con el tono de los personajes. Esta discusión tendrá varios capítulos a lo largo de la crónica a la par que las historias de los personajes se van separando.:

- *Mirá, viejo, si ustedes quieren mantener la imagen de tipos de izquierda, yo no les convengo. Tiene que hacer obras de izquierda, pero extranjeras, es menos peligroso. Ahora, si quieren convertirse, como dicen, en verdaderos renovadores del teatro argentino, tendrán que plantearse frente a los grandes temas nacionales*
- *Eso queremos, Simón, pero hay una realidad, y esa realidad tiene sus límites, además de sus reglas de juego.*
- *Sí, claro que hay que estar en la realidad, pero no para adaptarse a ella, sino para modificarla. Yo no soy un escritor reformista, soy un escritor revolucionario.*
- *¿Y qué hiciste vos por la revolución?*

Sobre esa historia se pliegan otros textos escritos por Ongaro, Walsh y el periodista Pedro Barraza. Escritos de memoria, de reconstrucción discursiva de hechos ‘previos’: la desaparición y muerte de Vallese, el nacimiento de la CGT de los Argentinos, las revueltas populares. Estas crónicas pliegan – a su vez- otros textos: documentos, proclamas, versiones de los diarios. “Junto con las primeras críticas a la conducción, asoma el señuelo de la ‘unidad’ que ya entonces agita vigorosamente el vandorismo. A ambos temas se refiere Ongaro en la primer parte del discurso que pronunció esa noche para fundamentar el nuevo plan de acción propuesto por el Consejo Directivo”(p 175). Sobre la historia silenciada habla Ongaro en 1968 en una asamblea “ Acá hay que golpearse la conciencia: en este país se ha fusilado, y muchos nos callamos” y desde esa conciencia, propondrá “compañero, usted viene con un libro, usted con el libro nos pide lo que está en la última página. Empecemos a escribir la primera página” . La historia se está haciendo y, también, escribiendo en la disputa permanente por ‘la verdad’ . La palabra, los escritos son ‘acontecimientos’. Marcos ‘pulsea’ en la conversación con Cabrera sobre estos temas

- *Me parece que se están equivocando, suponiendo que yo sepa algo, poco o mucho, es inútil.*
- *¿Por qué?-Porque ustedes se están apurando, para ganarles de mano a la historia y eso es imposible*
- *No es la primera vez que estamos en éstas y no sé si la hemos detenido a la historia, pero hemos logrado prórrogas, demoras*

.....
-*¿y eso que puede importar? La guerra está a punto de comenzar. Una guerra subrepticia, por el momento, pero una guerra(...) póngase en nuestro lugar: que en algunos lugares se escriban encendidas notas necrológicas, que algún comando de alguna organización firme con su nombre ¿usted cree que puede afectarnos?*

-*Sí. Estas cosas son bombas de tiempo para ustedes, y ustedes lo saben.*

Marcos y Mateo son periodistas, Simón es escritor, Walsh y Ongaro producen ‘una versión’ de los hechos, y en esa versión confrontan con los diarios, los dichos, las creencias. “Cuando estas cosas ocurren el régimen tiene dos alternativas: silenciarlas o culpar a los extremistas. El primer Cordobazo fue relativamente silenciado. En mayo y septiembre de 1969 ya no habrá lugar para el silencio” (p173). Marcos será partícipe de varias conversaciones, en distintos tonos y en distintas circunstancias. Con los Varela en la cárcel, con Aramis en el campo, con sus interrogadores-en Argentina y Francia, con intelectuales en Cuba, con militantes, con la mulata enamorada, con sus amigos. Cada escena es una conversación que intenta explicar algo: las razones de la lucha armada, el panorama internacional, Cuba después del Che, el rol de los intelectuales. Esas explicaciones se organizan en la discursividad de una confrontación permanente. Todavía en la Argentina, Marcos es sacado de la cárcel para varias sesiones de ‘interrogatorios’ y en ellas confronta con Cabrera

-Así que usted es el famoso Poletti- Marcos asintió sin levantarse- yo he leído su libro y me resultó un poco parcial, le digo panfletario, aunque muy serio, quiero decir bien documentado. Es un libro valiente, pese a que defiende una causa que. Me va a permitir, no comparto. Es una causa inexistente pero que reviste peligro.

-Sí, reviste peligro, existe.

El hombre sonrió: tenía razón y él, benévolo, admitía; sabía perder persuasivamente .

-A Felipe Vallese no lo mató la policía ; es más no fue torturado. Felipe Vallese se suicidó .

Ese dato no lo conocía¿Por qué no escribe un libro y establece la controversia?

No se burle: usted sabe que yo no soy escritor. (p 84)

Mateo y Marcos son los personajes que optarán por la clandestinidad, se encontrarán en La Habana en el marco del Congreso Cultural de 1968. En ese marco las conversaciones privadas en la pieza del hotel, en los paseos, en las comidas se convierten en verdaderos ‘ensayos’ políticos y filosóficos. “Infinitos intentos y recomendaciones se irían dando en un proceso largo como este, difícil y penoso. La cosa se iba aclarando, buscaba un nuevo orden, su forma hasta que alcanzar características propias y definitivas.(p 197)”. Los procedimientos discursivos, relevados anteriormente, vuelven a ‘funcionar’ para convertir los temas privados en ‘cosa pública’. Los personajes se convierten, así, en sujetos colectivos de un acontecer político que atraviesa la vida en todos los sentidos: político, familiar, afectivo, profesional. El cronista está ahí, muy cerca de los personajes, y eso le permite contar lo que piensan y sienten. ‘Dice’ lo que los personajes piensan y no pueden decir. “Tenía ganas de volver, aunque no era fácil el destino que lo esperaba. Estaba un poco cansado de andar de aquí para allá, siempre lejos de su gente; sin embargo ya no podría cambiar de vida. Y, aunque pudiera, nunca elegiría otra cosa”.(p 198) . Los personajes se ‘relajan’ en algunos momentos –fuera de los escenarios políticos- y en esos casos, la muerte, la nostalgia, las ausencias, la duda, la incertidumbre se convierten, también, en temas políticos . “Toda esa conjetura no era disimulada por la expresión de sus ojos. Mateo pensó que lo único que le faltaba era decir:¿Qué te hacés, el che Guevara, dejándole cartas a tus futuros deudos?. Y Mateo le contestó imaginariamente “Yo no soy el Che Guevara, pero a mí también me pueden matar” . No dijo nada; la consigna era el silencio y la soledad. Además era imposible explicarle a Gaspar estas cosas que todavía le resultaban inaguantables, el peso de la realidad era excesivo.”(p 242) Marcos no volverá a Argentina. El periodista vuelve a encontrar a Cabrera en Francia en otro ‘combate’ verbal- en la tortura- que se resuelve poco después con la desaparición y muerte de Marcos.

- *Se supone que nosotros tenemos que decir la verdad, en cambio ustedes tratan de ocultarla, o descubrirla para que sea eliminada o abogada*
- *Es muy interesante hablar con usted. Fíjense que está lastimado y sin embargo, aquí lo tienen, conversando como si nada.(p 25)*

Y cuando ya no puede más farfulla que cosas que los demás no entienden “No te voy a traicionar, Sara, podés estar tranquila. Vos también, Mateo; Aramis, amigos, confianza”(p 257). Sara, al enterarse, tiempo más tarde, de su muerte dirá en un íntimo diálogo con ella misma “Yo te reconoceré en esos renunciamientos que no especulan con la eternidad, ni con el dominio, ni con la gloria(...) sabías que no hay amor, porque el amor ha sido convertido en una parodia monstruosa donde nadie puede identificarse, porque el amor es para nosotros una necesidad carente, un bien perdido”(p320)

Mateo vuelve al país y empieza a trabajar en una agencia de noticias. “A la historia no la para nadie (...) El formidable sacudimiento que recorre todo el país no podrá ser detenido por la astucia, la traición ni por la fuerza. Sobre la sangre de los muertos de Corrientes, de Rosario, Tucumán y Córdoba, sobra la resistencia de petroleros, gráficos, ferroviarios, trabajadores de la carne, metalúrgicos, mecánicos del interior, unidos con los estudiantes, los movimientos populares y Iglesia de los pobres, con los argentinos que sienten y viven el dolor de nuestra tierra se está constituyendo la unidad en la lucha” documenta la crónica de Walsh y Ongaro en forma concluyente. En el capítulo siguiente escuchamos hablar en ‘privado’ a los personajes sobre esos mismos temas en una conversación que se diferencia sustancialmente del discurso contundente de los documentos. “Mateo se quedó toda la noche

trabajando; tampoco durmió Lucas, que apreció eufórico y barbudo a las seis de la mañana en la agencia. Grito algo desde la puerta y de inmediato comenzaron a intercambiar noticias y detalles”(p 352). La discusión es fuerte y provoca una evaluación política de los hechos que confronta a todos los personajes desplegando un núcleo temático que tiene varios tramos a lo largo del libro: la función de las vanguardias políticas. El capítulo termina con una escena. Mateo se levanta y escribe con una tiza “El foquismo puede habilitar la vanguardia en el peronismo, en la clase trabajadora argentina”.¿Desde cuando sos peronista? le preguntan y el capítulo termina, así, con una frase que cierra este debate “Me parece que mucho antes de que yo mismo me imaginara”.

Los hechos que se suceden : la muerte de Vandor y las explosiones de los supermercados Minimax tienen protagonistas y espectadores. Las dos cosas son detalladamente convertidos en crónica. El capítulo ‘La Huida’ habla de estos últimos y el conflicto se pone en la piel de Simón que decide irse del país. “ Sabía que no se puede detener la historia y que nosotros estamos de su lado, pero a veces tocándola, viéndola de cerca, a la historia, o al menos ‘ese pedacito que podemos ver de la historia, parece una cosa de locos, un imposible” y entonces, el pedido a Simón es concreto y urgente

-Contá: hacé lo que hacían Marcos y Juan, lo que hacen Lucas y Mateo: contá”.

-¿Qué querés que cuente?

-Lo que pasa, lo que te pasa. Por qué te has ido de tu país, eso vas a saber hacerlo, y será necesario.(p 378)

Urondo, protagonista de todos los hechos que registra, construye- en un desdoblamiento ficcional- un yo cronista que produce un escrito de memoria política en el sentido que define Pilar Calveiro(2005) “poner la experiencia común sobre la mesa, presentarla ante otros en una situación de riesgo”. Esfuerzo escriturario que da forma a un relato histórico que lleva inscripto las marcas de la experiencia, de lo ‘vivido’ y sus ‘sentidos’ y que obliga a separarse de ella para poder entenderla. Los Pasos Previos ‘pone en la mesa’ la relación política-violencia que signa la historia argentina y se encarga de explicar – desde el lugar de los hechos- los conflictos simbólicos en su dimensión cultural y política. El escrito es – en ese sentido- acontecimiento político. La acción y el discurso no se pueden separar. “La concepción revolucionaria se acompañaba de la reivindicación de la figura del héroe, como sujeto que actúa y habla, que arriesga la seguridad personal, incluso su vida por un interés que no es privado sino público, político” (op.cit:9)

Este escrito de memoria política se presenta ante el lector como una realidad participada, dentro de un mundo en común y- que lejos de la evidencia inapelable- reclama el uso del pensamiento, la argumentación y el análisis. La última frase del libro es –otra vez- una confrontación “¿ qué quiere?¿qué otra cosa quiere que haga?”

La verdad es la única realidad

El 14 de febrero de 1973 el periodista de la Opinión, Francisco Urondo, es detenido. La titulación de la noticia no fue sencilla. Nicolás Casullo refiere al respecto “hacé la nota, le pidieron a alguien, cuántas líneas, qué título. Poeta preso. Sonaba bien. En primera plana. Periodista detenido. Intelectual en la cárcel ¿Cuál historia?(...)Una cita a las nueve de la noche en el bar de Reconquista y Córdoba. Escrituras: me encuentro con dos cuadros políticos claramente ‘de arriba’, me piden redactar entre los tres y rápido, con eficacia periodística narrativa, la información que pretendían difundir clara y terminantemente: la detención de Francisco Urondo, combatiente peronista de liberación. Así empezaba el comunicado” (cfr Montanaro)

El 24 de mayo de 1973 en la cárcel de Villa Devoto, horas antes de la asunción de Cámpora, se toma la planta ; hombres y mujeres se reúnen en el festejo y la alegría del encuentro, de la pronta libertad y de los nuevos tiempos políticos. Mucho ruido adentro y afuera; en medio de la euforia Urondo encuentra un lugar y se encierra-dentro del encierro- con los tres sobrevivientes de la masacre de Trelew “ Así me pude reunir con Alberto Camps y Haidar , que estaban en el celular del segundo piso, y con María Antonia Berger, que estaba en el quinto. Entonces nos metimos en una celda y nos pusimos a

conversar sobre lo ocurrido en Trelew”. El cronista, otra vez muy cerca de los hechos, intervendrá para producir ‘la verdad’ sobre lo sucedido. El ‘oído’ finísimo, la escucha productiva, la mirada y el oído atento para provocar y sostener un ‘trabajo’ de memoria urgente que se escribe mientras se habla. Los tiempos de la conversación y la escritura son simultáneos. Por eso, luego, sólo hubo que transcribir. Era un texto que no podía demorarse. El cronista ajusta con oficio lo dicho ¿Turco, estás de acuerdo con esto? ; Perfecto. Entonces, ahora volviendo: la fuga; Bueno, yo creo que queda claro esto. Volvamos a Rawson otra vez; Eso lo saben los servicios, así que aunque no se haya dicho se puede decir, no hay ningún problema, ¿qué cosas se coparon?.

La búsqueda de la palabra ‘justa’ para dar cuenta de los hechos, para convertir el fusilamiento en ‘cosa pública’ no se oculta; por el contrario se visibiliza y se inscribe de ese modo como un tópico integrador. El cronista trabaja cooperativamente en la reconstrucción de cada escena y los tres se dedican a ‘recordar’ minuciosamente ‘para los otros’. En términos bajtinianos, el cronista es ‘conciencia de la conciencia’, es decir, conciencia que abarca a los entrevistados y a su propio mundo de conciencia. El cronista escucha – como hemos dicho antes- en forma productiva, en una doble actividad : se ‘pone en el lugar del otro’ pero a la vez se distancia para dar cuenta de la totalidad “Además está el otro elemento que Uds tocaron cuando empezamos a hablar. Decían que la fuga fue una operación más que golpeaba (y en este caso por la magnitud de la operación) muy duramente el enemigo. Creo que Uds lo dijeron pero un poco al pasar. Aparte de los argumentos políticos, la falta de detección del grado de deterioro del enemigo, del rol de Perón, de la validez de recuperar compañeros para la lucha, está el elemento político-militar en sí(...)(p 17)”. Esta entrevista tendrá el tono de la tragedia y el ritmo que imprime el esfuerzo por ‘recordar’, a sólo nueve meses de lo sucedido “hay un clima de lucidez, por un lado, y de emotividad, por el otro, muy densos, sin que, en ningún momento, hubiera pérdidas de control o desequilibrios (...) era la primera vez, pienso, que los tres reproducen globalmente lo ocurrido y, por lo tanto, no debe haberles resultado muy fácil”(p 11) .”

La función del cronista fue ‘cuidar’ el espacio vital para que quedase libre para los entrevistados y actúa- como lo ha hecho siempre - con el arte del novelista. El referir la vivencia al otro es la condición obligada de la empatía productiva, del conocimiento de lo ético y lo estético. Palabra drama, nuevamente, en la que el ‘tercero’ en diálogo está presente en la discursividad. Se recuerda porque alguien escucha y en ese acto se va más allá de la situación enunciativa concreta y se ubica en la perspectiva del ‘gran tiempo’. Esa actividad es ostensiva en la entrevista y el cronista interviene para construir el acontecimiento, precisar los dichos, relevar detalles significativos. A veces, en la repregunta

F.U.: ¿compañeras?

A.M.C.: Sé que había compañeras. Cuando nosotros

llegamos el grupo que había, es decir el primer contingente de compañeros es el 8 de septiembre; dos días después de la fuga de Villa Urquiza. Abí entran compañeros de Tucumán y de Córdoba. Pero cuando llegamos ya había compañeras. (p 22)

Otras, en la precisión de los datos

F.U.: ¿Cuántos hombres había en el penal en ese momento, Uds lo recuerdan?

A.M.C.: Eran 6 pabellones casi completos, tiene 40 celdas cada uno.

F.U.: Es decir, alrededor de 250

A.M.C.: Doscientos y pico compañeros. a partir de entonces se visualiza la posibilidad de tomar el penal y de solucionar el problema de salir de la zona. Ese era nuestro problema, porque eran dos operaciones: en una, tomar el penal por un lado y asegurar la retirada de cien compañeros dentro de un marco de seguridad

F.U.: ¿Desde el principio se planteó la salida de cien?

A.M.C.: Siempre estuvo en la mente de todos hacer una fuga lo más masiva posible.

F.U.: ¿y se llegó a la suma de cien?

A.M.C.: Se llegó a la suma de cien (...) p 23

‘Vigila’ la reconstrucción minuciosa de lugares, movimientos e identidades ¿Tiraron dos de cada ángulo del pasillo? ¿A qué hora los sacaron ese día? ¿Les hicieron sacar de a uno los colchones? ¿Cómo se llama ese suboficial que las intimaba a las chicas? ¿Estaban formados en el pasillo cuando empezaron las ráfagas? ¿Dónde tenés el tiro vos? En la evaluación e interpretación de los hechos. En esos casos, no utiliza la pregunta sino el comentario “Precisamente, siempre en sus análisis, en sus proyectos políticos, aún en los más sagaces como fu el GAN, subestimaron la envergadura política de Perón y la presencia del pueblo con toda su experiencia. Esto es bastante claro.” El cronista se responsabiliza de que los dichos de los entrevistados se enhebran hacia una unidad que el título explicitará, después: ‘La Patria Fusilada’. La entrevista es enmarcada por otra realizada al propio Urondo que se titula ‘Ubicación’, allí expone las circunstancias que rodearon la conversación. Recordar no es fácil pero se debe hacerlo. Nadie recuerda solo, para eso está el cronista, cuidándolos – como dice él mismo- para que puedan hablar.

-¿qué sintió usted mientras se desarrollaba el reportaje, mientras los tres sobrevivientes del fusilamiento van contando su experiencia?

-Me sentía como cuidándolos. Estábamos en una celda pequeña(...) Yo estaba sentado en una mesa, frente a los tres. No me moví para nada. Sentados, delante de mí, estaban Alberto Camps y María Antonia Berger. En una cama, al costado, el “Turco” Haidar, acuchillado. Hablábamos todos muy bajito, lentamente. Nadie se movía, casi. Como si estuviéramos pegados, como si estuviéramos amarrados por algo. El recuerdo de todo eso nos amarró. Los tres hablaban tranquilamente, sin gestos dramáticos (...) Y, evidentemente, yo quería intervenir lo menos posible, como corresponde a un entrevistador ¿no es cierto? Que procura que hablen los otros. Pero esas intervenciones fueron lo más delicadas que pude, para nos distraerlos o afectarlos de alguna manera. Sí, me parecían muy frágiles(...). Oírles contar las cosas que les habían pasado, creo, no puede dejar a nadie prescindente.

Entonces me sentí muy complicado con ellos, muy complicado, y con esa mezcla: la necesidad de cuidarlos. (...) Es decir, seguramente fue una impresión mía, y ellos necesitaban para nada de mi protección, o de ese cuidado. Pero eso sentí. La solidaridad que despertaba en mí lo que iban contando, me producía ese sentimiento de cuidado sobre ellos. Y ahora me pregunto ¿acaso no hay que cuidarlos?

El arte del vínculo, esta vez, en otra obra de memoria colectiva. Puesta en acto de la palabra parresía, en términos de Foucault, aquella palabra en la que el orador expresa su relación personal con la verdad y arriesga su vida porque reconoce que decir la verdad es una obligación para mejorar o ayudar a otras personas (como a sí mismo). En la parresía, “el que habla usa su libertad y elige la franqueza en vez de la persuasión, la verdad en vez de la falsedad o el silencio, el riesgo de muerte en vez de la vida y la seguridad, la crítica en vez de la lisonja, y la obligación moral en vez del propio interés y la apatía moral. Nadie lo fuerza a hablar, pero él siente que es su deber hacerlo. Si hay una suerte de “prueba” de la sinceridad del parresiasta, es su coraje.[...] la parresía, entonces, está ligada al coraje ante el peligro: demanda el coraje de decir la verdad a despecho de algún peligro. Y, en su forma extrema, decir la verdad se da en el “juego” de la vida o la muerte” (Foucault, 1981³³). Palabra coraje expuesta dramáticamente en la entrevista.

M.A.B: (...) Me acuerdo que después yo decía “Pero si me muero, quisiera escribir aunque sea los nombres que sean”. Poner Sosa, Bravo. Pero entonces agarro y con el dedo y con la sangre (me acuerdo que mojó el dedo) y empiezo a escribir cosas en las paredes. Enseguida se apiolan y viene uno con un tarrito y borra enseguida

F.U: ¿Qué habías escrito?

M.A.B: L.O.M.J.E

F.U: ¿Lomje?

M.A.B: L.O.M.J.E. Libres o muertos, jamás esclavos. Y había escrito “papá, mamá y no sé qué más. Lo borraron y después volví a escribir de nuevo. Pero mientras estaba escribiendo ya me vieron y volvieron a borrar

F.U: ¿Qué escribiste esta vez?

³³ “Coraje y Verdad” Michel Foucault. Conferencia de 1981. Traducción al castellano publicada en ‘El último Foucault’, Abraham, T. Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 2001

"Cuando Paco salió de Devoto nos llamaba la atención que lo hiciera con el pelo largo, con cara de preso de varios meses, de estar dando vueltas al patio y, sobre todo, cuidando ese bolso marinero. Le preguntábamos qué tenía en ese bolso. El contestaba 'esto es la bomba'. Tal cual. 'La patria fusilada' prestó un servicio tremendo para desenmascarar lo que había sido esa miserable dictadura lanussista que llevó a practicar ese fusilamiento en masa que aún está impune, porque todavía no apareció el Capitán Sosa, a quien todos los compañeros lo seguiremos buscando en nuestros sueños" recuerda Hebe de Bonafini³⁴. Suena en boca de Urondo las palabras que Marcos le había dicho a Cabrera ' esas cosas son bombas de tiempo'.

La Patria Fusilada es publicada en tres capítulos en la revista Descamisados durante agosto de 1973, sin firma de Urondo. En junio de 1973 un copete anticipa el tratamiento del tema en esa publicación

Que el pueblo conozca la verdadera historia de la masacre de Trelew fue siempre un deber del periodista peronista. Pero, durante el régimen de la dictadura militar sólo pudieron circular pequeñas hojitas mimeografiadas, reprimidas, perseguidas y censuradas por el mismo gobierno responsable de este acto salvaje y criminal. A través de los testigos, de los tres sobrevivientes del fusil 'El Descamisado' cree comenzar a cumplir con la razón más importante de su existencia; sacar a la luz la verdad de tanta historia mentida. Pocos días después del fusilamiento los sobrevivientes que ya estaban fuera de peligro declararon todo lo que sigue al juez Naval en la Base de Puerto Belgrano. Desde agosto de 1972. La marina conoce la verdad de lo ocurrido. Pero, cuando el contraalmirante Hermes Quijada enfrentó a la televisión para contarle al Pueblo lo que había sucedido su relato nada tuvo en común con lo dicho por los sobrevivientes. La Marina y las FFAA Prefirieron mentir. Hoy, entonces, finalmente, la verdad, aquí está.

En el mismo mes aparece un adelanto en la revista Crisis a modo de anuncio de la publicación del libro que se presenta el 22 de agosto de la Sede Regional 1 de la Juventud Peronista. Obra-acontecimiento, constancia del hecho que puso en escena pública una metodología de terrorismo estatal sistemática que toma como rehén, como blanco o instrumento de choque, el cuerpo. "El cuerpo Como territorio de semiosis social política. Precisamente en ese aspecto corporal se va a poyar la política del horror desplegada por los militares a partir de marzo de 1976"(García, R. 2000: 170). Ese cuerpo que se había hecho político y ocupaba la ciudad en los actos, las marchas, huelgas, la protesta social y también, el arte y el periodismo.

En el 73 dos diarios se ligan a experiencias políticas de organizaciones armadas El Mundo (en su segunda época) y Noticias, ligados uno al Partido Revolucionario de los Trabajadores (ERP) y el otro, a Montoneros. En 1973, las FAR se reivindican como parte del peronismo revolucionario y se fusionan con Montoneros bajo ese nombre. Baschetti explica "Y Paco que también era periodista pasa a ser en noviembre del mismo año responsable político del diario 'Noticias' (montonero) que salía todos los días por la mañana y tiraba 130.000 ejemplares (llegó a tirar 185.000 cuando murió Perón)". El recuerdo de su compañero de militancia y redacción Carlos Aznárez nos permite seguir hablando de 'Paco' periodista

Era un diario bien hecho, bien escrito, con buen material y con una cantidad de gente enorme. Ahí estuvo Paco representando el cargo de coordinador, de director y mandamás. Lo hacía no sólo porque estaba trabajando con sus amigos, sus compañeros de toda la vida, sino también tenía un enorme respeto por aquellos que recién se iniciaban. Paco se tomaba el trabajo, a pesar de todas las responsabilidades que tenía, de guiarlos, conducirlos, no tirarles las notas al cesto de papeles, sino que se tomaba el tiempo que fuera necesario para corregirlos. "Paco decía: 'Hay que hacer un periodismo que cuente lo que la gente hace, dice y tiene ganas de que se cuente'" ".³⁵

³⁴ En la presentación del libro de Montanaro en la Asociación Madres de Plaza de Mayo, 18 de junio de 2003.

³⁵ ídem

El diario Noticias reúne a Bonasso, Gelman, Walsh, Verbitsky, Caparrós, Ulanovsky entre otros notables periodistas. Verbitsky refiere al estilo de este diario paradigmático “Había dos concepciones respecto a la prensa política. Una concepción claramente manifestada en El Descamisado, una publicación ramplona, populista en el peor sentido de la palabra, mal escrita, con editoriales brutales, repetición de consignas.(...)otra concepción estaba encuadrada en lo que era Noticias. Es decir la idea de que un proceso revolucionario necesita transmitir buena información al pueblo e investigaciones sobre la realidad con nivel profesional, bien escrita y respetuosa del lector”(cfr Montanaro) .

A fines de agosto de 1974 el diario es clausurado. Jauretche recuerda la preocupación de Urondo “ Si ganamos vamos a escribir la historia; pero si perdemos, la historia la va a escribir el enemigo.Y si perdemos, además, va a haber un genocidio cultural”(cfr Montanaro) . Esta conversación privada es convertida en ‘pública’ en la revista Crisis de septiembre de 1974, allí expone sobre estas cuestiones al desarrollar su concepción de la vanguardia y convertirla en objeto de debate.

*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 ultra izquierdistas. En cultura, esto suele conocerse con el nombre de vanguardismo. Y ahora se trata de conformar una vanguardia, no de hacer vanguardismo(...)
Se trata de ser fieles a un mecanismo dialéctico que sirva al análisis y a la síntesis entre la teoría y la práctica, entre la tarea cultural del pueblo y la producción de intelectuales y artistas (p37)*

Recuperar los textos periodísticos de Urondo nos permite encontrarnos con un estilo en el que no podremos separar la obra de su contexto; por el contrario “el texto aparece como un acto socialmente simbólico “como la respuesta ideológica-pero formal e imanente- a un dilema histórico” en términos de Jameson(1991). El momento histórico bloquea o clausura las formas genéricas instituidas – en este caso, periodísticas- y también, promueve nuevas formas. Sin tregua, el cronista, dará la ‘batalla’ discursiva y forzará la palabra hasta que pueda dar cuenta de lo que hacen, sienten y significan las personas, únicas e irrepetibles en el ‘combate’ de vivir. Escribir es escuchar. Así surge el testimonio, la crónica, el documento, la obra de memoria cultural y política de un tiempo. Periodista ‘operante’, parafraseando a Benjamín. cuya misión no es informar, sino luchar; no jugar al espectador, sino intervenir activamente. En esa tarea, Urondo violenta los géneros: la novela, el cuento, la crónica , la divulgación, la entrevista y produce una escritura periodística en la que los artificios de esos géneros se mixturán para producir una textualidad que respira, huele, explica, conmueve, duele, indigna e interpela.

Sus escritos periodísticos refieren a un gran tema : el hombre que participa de su tiempo con sus ideas y sus acciones. Ese contenido impone el juego dialéctico entre el mundo subjetivo y social. Las variables de ese juego están en la escena misma del tiempo histórico. En una primera etapa, el periodista imprime la conversación política sobre la subjetiva y en las últimas, el esfuerzo está puesto en recuperar la subjetividad en lo político.

La discursividad, en ninguno de los casos, será concluyente ni totalizadora. La visibilidad del acto de ‘escribir’ en el propio discurso incorpora desde la primera línea al lector que es involucrado en la dialoguicidad constituyente de los textos. El discurso es objeto de todos sus documentos periodísticos, entre los que nos atrevemos a incluir a ‘los Pasos Previos’. La palabra como construcción social. La acción comunicativa constituyente de todas las actividades humanas. La palabra y el cuerpo. La palabra política. Palabra que arraiga en lo que es familiar y que tiene apariencia de real pero lo vuelve extraño, posible, discutible, trágico y desde ese lugar, tal como lo define Bruner, el relato marca el ‘fin de la inocencia’ y se vuelve subversivo. “No hay ideas por un lado y luego la vida por otro. Las ideas son carne” resuena en aquella entrevista.

Agradecimientos:

A los comunicadores sociales Antonio Riestra y Alberto Menardi que colaboraron en esta investigación con sus aportes personales y archivos privados.

Del mismo modo, a los bibliotecarios de la Hemeroteca Biblioteca Nacional, el Archivo Provincial y el Instituto Superior N° 12 Comunicación Social.

Bibliografía

- Bajtín, Mijaíl M. (1979) *Estética de la creación verbal*. Siglo XXI. Madrid, 1982
- Benjamín, W. (1975) El autor como productor. Tentativas sobre Brecht. Edic. Taurus. Buenos Aires
- Bruner, J. (2003) *La Fábrica de Historias*. Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires.
- Calveiro, P. (2005) 'Antiguos y nuevos sentidos de la política y la violencia'. *Lucha Armada en la Argentina*. Año 1 N° 4. Buenos Aires
- García, R. (2000) *Micropolíticas del Cuerpo*. Biblos. Buenos Aires.
- Fagoaga, C. (1982). *Periodismo Interpretativo. El análisis de la noticia*. Editorial Mitre. Barcelona. España.
- Ferreira, F. (2000) *Una historia de la Censura. Violencia y proscripción en la argentina del siglo XX*. Norma. Buenos Aires.
- Halperín, J. (1995) *La entrevista periodística*. Paidós. Buenos Aires.
- Jameson, Frederic. (1989) *Documentos de cultura, documentos de barbarie*. Madrid. Visor,
- Jelin (2001), E. *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI. Madrid. 2002
- Montanaro, P. (2003). Francisco Urondo *.La palabra en acción-Biografía de un poeta militante*. Homo Sapiens. Rosario
- Rivera, J. (1998). *El escritor y la industria cultural*. Atuel. Buenos Aires
- Ulanovsky, C. *Parén las rotativa. Historia de los grandes diarios, revistas y periodistas argentinos*. Espasa Calpe. Bs. As. 1997.
- Urondo, F. (1999) *Los Pasos Previos*. Adriana Hidalgo Editora. Buenos Aires.
- (1973) *La Patria Fusilada*. Ediciones Crisis. Buenos Aires.