

# La representación de la sexualidad, la mujer y la revolución en Francisco Urondo

**Nilda Susana Redondo**

Facultad de Ciencias Humanas  
Universidad Nacional de La Pampa

## Resumen

El presente trabajo parte de la hipótesis de que las representaciones de la sexualidad, el amor, la pareja, la mujer y la familia se expresan en Urondo como emergentes de una compleja praxis de época, en la que confluyen corrientes de renovación con otras retardatarias. Sin embargo, no acordamos con la idea difundida de que los planteos de ruptura en relación a las costumbres más conservadoras se expresan en los años de "vago" del poeta y que éstos son contrarios a su posterior militancia política, período en el cual él se habría tornado más "ascético". En este trabajo sostenemos que el deseo y el erotismo en Urondo están íntimamente ligados a su opción revolucionaria porque consideramos que el deseo es infraestructura, no carencia y, por tanto, esencialmente productivo, creador de realidad (Cfr *El Anti Edipo* de Giles Deleuze y Félix Guattari). Urondo, como Julio Cortázar, valora el juego, el ocio, el placer, la alegría y el amor en la construcción del hombre nuevo. En este sentido presenta divergencias con las concepciones revolucionarias más ortodoxas, y se vincula a las concepciones emergentes del mayo francés del '68.

## Palabras claves

Sexualidad - deseo - revolución latinoamericana - ascetismo - guerrilla.

## Abstract

This paper analyzes the representations of sexuality, love, couple, women and family in Urondo's literary works. According to our hypothesis, they arise from the complex "praxis" of his time, where new concepts intertwine with old ones. Yet, we do not agree with the widespread idea that sees two opposite moments in the author's lifetime: the young bohemian who would have broken the conservative social customs, and the more "ascetic" adult engaged as a militant member of the leftist guerilla. We claim, following Deleuze and Guattari's *Antiedipo*, that desire and erotism are closely linked to his revolutionary option, because desire is infrastructure and not lack and thus, it is essentially productive and creates reality. Urondo, as Julio Cortázar, valued playing, leisure, life pleasures, gayness and love in the making of the New Man. In this way, he takes distance from orthodox revolutionary movements and connects with the emergent ideas from the students and workers riot of may 68 in France .

## Keywords

sexuality - desire - Latin American revolution - ascetism - guerrilla.

# La representación de la sexualidad, la mujer y la revolución en Francisco Urondo (1)

**Nilda Susana Redondo**

Facultad de Ciencias Humanas  
Universidad Nacional de La Pampa

## Introducción

El presente trabajo parte de la hipótesis de que el tema de la sexualidad, el amor, la mujer y la familia se expresan en Urondo como emergentes de una compleja praxis de época, en la que confluyen corrientes de renovación con otras retardatarias; la conservación y la ruptura chocan y relampaguean, a la vez que fluyen otras maneras y concepciones por los márgenes, anticipando o retrotrayendo al tiempo.

No acordamos con la idea difundida de que los planteos de ruptura en relación a las costumbres más conservadoras se expresan en los años de "vago" del poeta y que éstos son contrarios a su posterior militancia política, período en el cual él se habría tornado más "ascético". Muy por el contrario en este trabajo sostenemos y trataremos de demostrar que el deseo y el erotismo en Urondo están íntimamente ligados a su opción revolucionaria. Decimos, además, que esta no es una toma de posición individual, que tiene que ver con la experiencia colectiva de la época, sobre todo dada en las capas medias, y alimentada por reflexiones teóricas, tales como las de David H. Lawrence, poeta, novelista y ensayista inglés, conocido y admirado en los '60 en la Argentina y muy leído por Urondo.

Asimismo nos permitiremos trabajar con algunos conceptos expresados en *El Anti Edipo* de Giles Deleuze y Félix Guattari, quienes afirman que el deseo es infraestructura, no es carencia y que es esencialmente productivo, creador de realidad. Este texto es un emergente del Mayo francés, revuelta con la que los intelectuales argentinos de la época tenían fuerte vinculación, como Julio Cortázar. Este escritor coincide con Paco Urondo en la concepción de que el deseo es motor de la revolución, y en la valoración del juego, el ocio, el placer, la alegría y el amor en la construcción del hombre nuevo. En la Introducción a *Libro de Manuel*, Cortázar afirma que como nunca, cree que la lucha en pro del socialismo en América Latina "debe enfrentar el horror cotidiano" pero que lo debe hacer con la capacidad de vivir que queremos para ese futuro, "con todo lo que supone de amor, de juego y de alegría", porque lo que cuenta frente al desprecio y al espanto es "esa afirmación que tiene que ser lo más solar. Lo más vital del hombre. Su sed erótica y lúdica, su liberación de los tabúes" (1986,8).

## **El amor, la mujer, la pareja y la sexualidad en Francisco Urondo**

*no es para quedarnos en el amor que amamos  
y no morimos para morir  
tenemos sed y  
paciencias de animal (1994,133).*

*Juan Gelman "Costumbres" en Sefiní*

En *El Anti Edipo* se sostiene que el deseo produce lo real y que no carece de nada sino que es "más bien el sujeto quien carece de deseo, o el deseo quien carece de sujeto fijo; no hay más sujeto fijo que por la represión" (1998,33/4). Se destaca además la capacidad que tienen "los revolucionarios, los artistas y los videntes" para saber que "el deseo abraza a la vida con una potencia productiva, y la reproduce de una forma tan

intensa que tiene pocas necesidades" (1998, 34). Se afirma que la producción social es la producción deseante en condiciones históricamente determinadas y que la libido carga las fuerzas productivas y las relaciones de producción *sin* mediación, sublimación, operación psíquica ni transformación; "sólo hay deseo y lo social y nada más. Incluso las formas más represivas y más mortíferas de la reproducción social son producidas por el deseo" (1998, 36).

Sus autores consideran que "el deseo no tiene por objeto a personas o cosas" sino que recorre medios enteros y se manifiesta con vibraciones y flujos de todo tipo, introduce cortes y capturas pero fundamentalmente es nómada y emigrante. La libido es una energía sexual que carga a los grandes conjuntos; en este sentido no acuerdan con el psicoanálisis que sostiene que se debe desexualizar o sublimar para "proceder a catexis **(2)** sociales". La sexualidad está en todas partes y "las personas parentales no intervienen más que como puntos de conexión, de disyunción, de conjunción de flujos cuyo tenor libidinal de catexis propiamente inconsciente traducen" (1998,302/3). Cuando hacemos el amor lo hacemos con mundos, con grandes conjuntos; dicho de otro modo, es para abrir ventanas, no para quedarnos en casa, como dice Juan Gelman.

Coinciden con David H. Lawrence en el sentido de que la sexualidad no debe ser convertida en un "sucio secretito", "el secretito familiar" (54); tampoco debe ser tratada de manera científica ni psicoanalítica, porque se corre el riesgo de matar el deseo. Y esto sucede cuando prima la interpretación edípica que encierra el análisis en la familia, y acepta como natural esta institución que expresa la represión general que se ejerce en la sociedad. Sostienen que "la relación no-familiar siempre es primera" (367).

Que el triángulo edípico funciona como explicación en la clase burguesa de las sociedades capitalistas desarrolladas pero que no sirve para explicar las "situaciones límite de traumatismo de guerra, de estado de colonización, de extrema miseria social" (102). Es que "la familia nunca es un microcosmos en el sentido de una figura autónoma" sino que "por naturaleza está excentrada" (103), está cortada por lo no familiar.

En la escritura de Urondo estos cortes están expuestos y hay desacralización de la familia marcada en dos etapas. La primera cuando se divorcia de su primera esposa, Graciela Murúa, de manera casi coincidente a su desencanto con la UCRI; la segunda, a fines de los '60 cuando rompe con Zulema Katz, establece distancia del mundo del teatro y el cine, e inicia su acción como combatiente.

En el cuento "Baile" de *Todo eso*, publicado en 1966, el autor manifiesta una ruptura con la concepción de pareja que ha venido teniendo hasta el momento. Considera que antes ha sido "burguesito", "reaccionario", que ha buscado en el matrimonio "paz, seguridad; cosas eternas" (1966, 101). Relata aquí que se ha aferrado a la nueva mujer que conoce- Aída- porque se encuentra desamparado, no sólo por la separación sino además porque ha tenido que abandonar la función pública por el desencanto con Arturo Frondizi. Pero además Aída recupera una tradición libertaria del amor: el amor libre que los anarquistas proclamaban entre los ferroviarios del lugar y que luego fue aplastado por el fascismo, el justismo, "el hambre y el tedio" (84).

En "La amistad, lo mejor de la poesía" de *Del otro lado* ('60-'65) nombra con detalle a los amigos de *Poesía Buenos Aires* y *Zona de la Poesía Americana* y señala que se ha

llegado a un punto de inflexión que hace que se separen, que unos se divorcien, otros o los mismos opten por la revolución, vayan a Cuba y se hallen ahora "trabajando por la revolución; en provincias mostrando / que las cosas no son como se dicen, o diciendo" (1972, 175). La no-familia, lo social corta no sólo a la familia sino también a los grupos, a los núcleos de amistades.

También en el poema "Carta abierta" del mismo poemario, aparece la relación matrimonial de pareja, como enemiga de la participación en la revolución (1972, 200).

En la obra de teatro *Veraneando* de 1967, el hijo discute con el padre reafirmando su vocación subversiva opuesta a la reformista del padre y diciéndole que "todo tiene que ver con todo", por ejemplo sus opciones políticas con las diversas actitudes ante el matrimonio: el hijo rompiéndolo y el padre soportándolo (1986, 162).

Pero en *Archivo General de Indias*, estrenada en 1972, sus concepciones cambian porque comienza a percibir a la mujer como diferente pero virtual compañera de la militancia política y de la construcción de la nueva sociedad; además concibe ahora posibles relaciones armónicas de pareja no como redundantemente veía al matrimonio-cárcel. Por esto es que la Mujer dice al público que ella cree que la mujer vive mejor en la acción que en la inacción, que ciertamente más bien está impulsada por sus sentimientos; que no desprecia al hombre ni a su inteligencia y que cree que ambos, el hombre y la mujer, así como en muchos lados del mundo han creado hogares felices, pueden también hacer una humanidad feliz, una humanidad mejor, que no se asiente ni en el imperialismo, ni en la preeminencia económica ni en la guerra de conquista (1986,

250). Se incluye así en el proyecto revolucionario a la mujer, vista como diferente pero indispensable y en igualdad de condiciones con el hombre.

También *Los Pasos Previos*, novela que se ubica en el período previo al Cordobazo y al surgimiento de las primeras organizaciones armadas revolucionarias- fines del '68 y principios del '69-, presenta una concepción más libre de la pareja, no ligada a las instituciones del statu quo. Se puede observar aquí una semejanza con las relaciones que se entablan en *Libro de Manuel* de Julio Cortázar, publicado el mismo año, 1973. Pero además hay una problematización del rol que se atribuye a la mujer en el amor, que se expresa en los diálogos de los intelectuales que asisten al Congreso Cultural de La Habana, en los que se pone en evidencia la conflictividad de la temática en el seno del proceso revolucionario: uno de ellos les dice críticamente a los demás que la mujer sigue siendo considerada un adorno, "el famoso objeto de placer y nada más" (1999, 181). Se debate, además, cómo a veces los intelectuales son los portadores del puritanismo en la construcción de la moral revolucionaria por la desvalorización que sufren ante el rol preeminente que se asigna a los obreros. Esta perspectiva coloca a Urondo polemizando con los que plantean al ascetismo como uno de los pilares de la construcción del hombre nuevo.

Sostenemos que la desacralización de la familia, la opción por el amor libre y la valorización del deseo y el placer son elementos dinamizadores del proceso revolucionario que se está gestando en este período. Pero ciertamente Urondo no expresa un absoluto de rupturas: están presentes en él por lo menos hasta mediados de los '60, concepciones ligadas a la desvalorización de la mujer y al horror a la homosexualidad por parte del hombre.

En los cuentos de *Al tacto*, "Re Dei Vini" y "Todo eso" hay una leve referencia a la homosexualidad masculina. En el primero, el narrador hace referencia al "marica" dueño del café "Atlantic", quien "se limitaba a coquetear con los marineros, pero prácticamente sin hablar con ellos, pese a que su inglés era impecable" (1967, 22). En el segundo, el protagonista adolescente y narrador comienza el relato enumerando todas las perturbaciones que vive en esa época de su vida, a la vez que sus fantasías de poder. Aparece así el miedo al onanismo, a la homosexualidad y al fracaso (3). Es decir que la homosexualidad configura para Urondo un terreno del que hay que huir, que le produce terror porque lo predestina al fracaso. Y el significado de este fracaso para el escritor es múltiple, pero probablemente esté ligado a la frustración del vínculo sexual. También es una expresión muy sincera respecto de cómo se construye socialmente la heterosexualidad masculina, a veces, desde el generar el horror a ser el *otro*.

En los relatos de *Todo eso* que se ubican a fines de la década del '50 el narrador aún no comprende ciertos procesos de liberación de la mujer en el terreno de la sexualidad y por lo tanto la presenta como puta –es el caso de Esmeralda-, con esa connotación descalificatoria, de condena moral hacia la mujer que tiene muchas parejas y que goza haciendo el amor. Otro es el Urondo de *Los Pasos Previos* en donde el placer es compartido por hombres y mujeres y a la vez moviliza hacia la revolución.

En todos los sentidos se inscribe en emergentes literarios de concepciones diversas: con Roberto Arlt en la ferocidad con que ataca a la familia como una ficción burguesa del amor a la vez que asentada en la propiedad; con Oliverio Girondo, en la misoginia



que le lleva a presentar a las mujeres o maravillosas o espantosas; con Haroldo Conti en el horror a la homosexualidad; con éste, Julio Cortázar y la tradición surrealista en el vínculo entre deseo, juego, amor y revolución.

Muchos de sus primeros poemas-como "La fiera", "Bellas en el cortijo", "Romana Puttana" u "Ojos grandes, serenos" de *Historia Antigua* ('50-'57)- presentan a la sexualidad como una herejía, con una violenta fuerza que excede toda posibilidad de represión, tal vez expresando un lugar común de la poesía occidental que representa a la mujer sensual como si fuera una fiera. Pero también manifiestan la presencia del deseo multiforme que empuja como fuerza dinámica que no se detiene, como fuego sagrado, centro de atracción incandescente y descentramiento de las buenas formas.

Otras veces el amor puede tener la densidad concreta de lo sensual y a la vez es el lugar creativo, de la duda, del placer y del displacer: lo cambiante. Así se ve en "Arijón", de fines del '50, en donde desaparece todo sentido de culpa y hay un disfrute del deseo muy a lo D.H.Lawrence.

En "Los gatos" en *Del otro lado* escrito entre el '60 y el '65, Urondo nos habla de cómo lo que fluye, el deseo sin objeto preciso- sin represión dirían Deleuze y Guattari-, lo que está "manco de cordura" es lo que está en el lugar de la lucidez. El poeta desea acariciar los cuerpos "en uso", marcados por la maternidad aunque los de las "gatitas perdidas" son "inútiles y perfectos"; siempre ha huido de la soledad y se ha alimentado y crecido "entre la carne"; ha "chupado por hambre y por amor", pero el amor ha estado diseminado en muchas mujeres de las que recuerda partes: los vientres, la leche; y también los lugares: el calor de la gente, el humo, la oscuridad atravesada por los ojos

de gato. Es todo lo contrario a la quietud, es el equivocarse, el cometer errores y en este movimiento acceder a la sabiduría. **(4)**

En "B.A.-Argentine" **(5)** de *Nombres* el deseo tampoco tiene objeto fijo, siempre son cortes, flujos y fragmentos; y se caracteriza por su imprevisibilidad, por ser siempre diverso: "áspero y encantador", "furiosamente trazado", que produce repulsión y a su vez renueva el deseo, el que perturba porque no se conoce cómo vendrá en su próxima vez.

Esta multiformidad del amor es tema de los cuentos de *Todo eso*, editado por Jorge Álvarez en 1966. En relato en tercera persona en "Amore mío santo" y en primera persona en "El amor del siglo" y "Baile" cuenta situaciones de infidelidad, de migración de parejas a ritmo paroxístico, entrelazado esto con los conflictos que se producen por la violación a las normas establecidas respecto de la pareja.

"Amore mío santo" refiere una historia de amor con una mujer casada. La trama se va complicando cada vez con más actores en relación a la misma mujer; a la vez se mantiene en sordina la aceptación de la apariencia, de la institución matrimonial. El amor se descascara, dura intensamente un poco tiempo y luego se vuelve vacío y rutinario. El cuento tiene un tono de sorna ante el cinismo de los personajes. Hay una demolición de la idea del amor único, de toda la vida, romántico. Más bien se presenta como lo más placentero al núcleo amoroso de tres o más integrantes— consentido o no— y al intercambio de parejas.

La narración se realiza a partir de un diálogo en un bar entre el protagonista- llamado "el otro" -y Cabral; éste comienza diciendo lo humillante que debe ser para una mujer conocer a un solo hombre. El matrimonio al que se van a referir se ha casado muy joven "el tendría veinte y ella dieciocho" (9) y a los tres meses tuvieron un varón que en el presente del relato tiene 17 años. "El otro" va a referir la relación amorosa que tiene con Esmeralda, la mujer de dicho matrimonio. En el primer encuentro no logra hacer el amor con ella, pero insiste con "que nadie entra en el terreno del deseo, y sale como entró. Cuando desea, cambia" (18). El narrador nos refiere que con el tiempo, "el otro" se fue resignando a no "penetrar ese cuerpo que tanto había codiciado", aunque "sin embargo se sentía un poco dueño de ese cuerpo" (22). En una segunda oportunidad se convierten en amantes; se produce un encuentro entre ellos y el cuñado de Esmeralda, Mario, quien se anima en ese nuevo contexto a "confesar sus secretas inclinaciones hacia la mujer de su hermano", alentado aún más por la mujer, que expresa "algunas fantasías lúbricas con respecto a los tres" (30). Esta nueva situación es vista por Mario como un punto de inflexión para Esmeralda, quien, al tener un amante, ha dado un salto, se supone que hacia una mayor libertad.

La relación se corta debido a que ella tiene un hijo, refiere "el otro" a Cabral, a lo que éste le responde que como "las cosas se agotan, se desgastan, se mueren" "no se pueden cortar así, de antemano" (33/4).

Reiniciada la relación se produce el derrumbe de la pasión y del deseo. La mujer percibe que lo pierde "por eso incorporará también algunas artimañas eróticas- hasta ahora soslayadas- y pretenderá enriquecer el lecho con pretendidas innovaciones" (40), pero todo será visto como una representación teatral y finalmente producirá en el

hombre más rechazo porque éste no podrá desprenderse de su propio prejuicio respecto de que la mujer no debe tomar la iniciativa ni demostrar que sabe cómo disfrutar del amor.

En la escena final Esmeralda ha seducido a los dos amigos de "el otro" en una reunión con los tres. Luego de ser reprendida por él, toma la iniciativa para entablar la relación amorosa, lo empuja sobre el lecho e incorpora "una serie de variantes eróticas". Le pregunta cómo prefiere comenzar y propone las variantes con su cuerpo hasta llegar al orgasmo **(6)**. Un orgasmo que dado en estas circunstancias tiene para el hombre mucho de ficticio, según se deduce de la perspectiva que adopta el narrador. Se descalifica a la mujer por haberlo buscado y no verse sorprendida por él; se considera que de esta manera desaparece la ternura, y prima la concepción de que la entrega es destrucción –rol asignado sobre todo a la mujer-, por lo que lo que apareció siendo un acto de libertad terminó siendo un gesto de maldición (47).

En este cuento hay una mostración de la doble moral de los que se atan a la institución matrimonial y la monogamia, pero a la vez se pone en evidencia que para el narrador, el sólo hecho de querer colocarse forzosamente en las experiencias del "amor libre" no produce seres más libres, ni más eróticos, ni más plenos. Es el caso de la protagonista Esmeralda quien termina teniendo una conducta desagradable y vacía de pasión desde el punto de vista del hombre al que quiere seducir. El la coloca en el rol de la puta; es decir que si era malo cumplir el rol de la esposa fiel, o de la madre o aún de la amante desesperadamente enamorada, también lo es este otro rol que no oculta lo sexual pero lo convierte en una gimnasia.

Una lectura podría ser que sobre el narrador actúa un código social reaccionario e inconsciente, en el que resurge la concepción que otorga primacía al macho.

Sin embargo encontramos proximidad con Lawrence tal como lo citan Deleuze y Guattari. Según esta perspectiva los amores no se definen por sus objetos o las fuentes y fines de los deseos o las pulsiones; hay formas de amor de carácter reaccionario o revolucionario según cual sea la carga de libido que reciben los seres amados o deseados, del campo social histórico o geográfico. Edipo es un índice de catexis reaccionaria y todas las imágenes modelo -"madre, novia, querida, esposa, santa y puta, princesa y criada, mujer rica y mujer pobre"- son dependencia de Edipo. Ocurre que "las personas son los simulacros derivados de un conjunto social cuyo código está inconscientemente cargado por sí mismo"; lo reaccionario o lo revolucionario se expresa en índices no figurativos, en flujos descodificados de deseo, en líneas de vibración en "donde los cortes de imágenes hacen sitio a esquizias que constituyen puntos singulares, puntos-signos de varias dimensiones que hacen pasar los flujos en vez de anularlos" (1998, 376/7).

Para el cuento cabría la interpretación de que esos flujos son anulados por el rol estereotipado que asume Esmeralda: se mata el deseo y ese amor mantiene su carácter reaccionario.

En "Amore mío santo" están presentes, por otro lado, dos temáticas que ampliamente despliega Urondo en su obra: por un lado la crítica demoledora de la familia y por el otro la melancolía que produce pensar y sentir que el momento debe ser vivido

intensamente porque es efímero dado que rápidamente todo muere. Es que en la intensidad de la vida está la muerte.

En "Re Dei Vini" de *Al Tacto* (1967) el protagonista adolescente que relata la historia, se inicia sexualmente con la prostituta, que es una "criadita" pobre – de esas "que las familias más o menos pudientes recogen y crían "como si fuera una hija"(26)-, y sufre notablemente cuando luego de mantener la relación sexual, la chica le cobra.

Este desencanto no va a ser sólo el de un niño que nace a la rudeza de la vida, sino que en Urondo se potenciará en su cuestionamiento permanente a los roles esclerosados en los que se encasilla a la mujer: tan mala la prostituta como la esposa, la primera circulando en el mercado como objeto de compra-venta; la segunda sometida a la hipocresía, la cobardía o la tristeza de no conocer lo que necesariamente cambia: el amor.

También cuestiona el rol materno virginal tan caro a la civilización cristiana. En "Jadeo" de *Al tacto* presenta una relación de pareja en el momento del embarazo de la mujer a la vez que anticipa el futuro y necesario odio en que cae una relación cuando se degrada. Dice: "Casi no conversábamos y era triste vernos así, aunque iba a ser mucho peor después, cuando empezáramos a odiarnos" (18). El silencio entre ambos, la atracción que le produce la sensualidad de la mujer embarazada y la represión que debe ejercer sobre sí por el prejuicio de que a una embarazo no se la toca, concentran la tensión ideológica del relato.

Vamos a señalar ahora tres rasgos de su vinculación con la sexualidad desde el orden establecido y de su incipiente rebeldía contra él: la soledad redundante que siente cuando está circunstancialmente con una mujer de una manera fugaz y al sólo efecto de la relación carnal; la serialización de las mujeres de las que se termina hablando mal, despreciándolas; el ponerse en el lugar del cínico, del que engaña a la vez que se da el lujo de despreciar a la mujer que se deja engañar, como en "Malestar" de *Al tacto* donde dice: "Estoy harto de engañarla en sus propias narices, delante de su mismo trasero y ahora con todo esto del cólico, creo que empiezo a necesitarla un poco: piedad y un aeropuerto"(1967, 11/2).

En la enumeración de formas de ser ante el amor de pareja heterosexual que ofrece el sistema, Urondo a veces asume el papel del hombre que predomina como hombre, es decir que asume ese poder como tal; otras, del hombre que sufre desamparo; otras, que repudia a las mujeres que se ofrecen como mercancía; otras, da la imagen de sí mismo que mucho se ha tomado: la del atorrante mujeriego, borrachín e individualista.

En "Arena" de *Al tacto* nos dice que no se recuerda las caras de las mujeres de los viajes "sucedidas, en poco tiempo, unas por otras, superpuestas casi, vistas siempre con los ojos del alcohol y del cansancio" , muchas de ellas conseguidas por una noche por los alcahuetes de los hoteles. **(7)**

Esta misma sensación de ausencia estaba presente en el poema "B. A.-Argentine" de *Nombres* ('56-'59) cuando habla del "héroe" que "parte solo hacia *la pampa*, hacia el viento/ hacia el alcohol de los hoteles desconocidos" (1972, 124).

Imágenes que ridiculizan a la mujer, se burlan de ella presentándola como grotesca encontramos en varios poemas de *Del otro lado* ('60-'65). Por ejemplo en "Casadas y cortesanas" dice que "cuando ella se mueve o camina,/nada hay más admirable/ que la vulgaridad de sus gestos" (1972, 144); en "Amarla es difícil": "Es buena, cuando duerme;/ el calor de su cuerpo es un puñal de vidrio/ que remonta los sueños" (144); en "Sonia": "(. . .) Soy un devoto/ de la mugre de tus rodillas; fiel a pesar mío. Sometido/ a esta historia que nadie conoce, salvo nosotros dos" (145). Este Urondo es Oliverio Girondo y su misoginia. Urondo mismo lo cita en sus poemas como hace en *Adolecer* ('65-'67). **(8)**

Una construcción de la imagen de sí mismo perdida en el placer casi autista, encontramos en *Del otro lado* en algunos versos de "Los gatos". Continúa con esa construcción cuando en "La pura verdad" del mismo poemario dice que no descarta ni la fama ni el dinero ni las "bajas pasiones", la crueldad no lo asusta y reafirma: "siempre viví deslumbrado/ por el puro alcohol, el libro bien escrito, la carne perfecta" (1972, 206). Y roza un machismo exacerbado a la vez que una profunda soledad en "Medalla de Oro" de *Son memorias* ('65-'69), cuando se jacta "de haber puesto de espaldas a varias señoritas" y de haberse "reído a carcajadas" con otros, de estos episodios, "tristes hasta la grosería fatua". **(9)**

Esta imagen que produce de sí mismo contrastará con el nuevo ser que adopte al momento de dar los pasos del compromiso con la lucha armada, tal como lo sostiene en "Carteles" de *Cuentos de batalla*, publicado en *Crisis* en 1974. Pero si bien en este poema de su última época hay una remisión al pasado de bohemia individualista como



opuesto al presente, lo más fuerte es la vida como presente que se está construyendo y que se vive en intensidad, con amor y odio.

A pesar de las expresiones del propio poeta sostenemos que existe un hilo de continuidad entre un período y otro y que el amor y el deseo son determinantes para el dinamismo revolucionario de Urondo y su generación. Uno de estos núcleos de relación es la admiración por D. H. Lawrence. En "El amor del siglo" de *Todo eso* hay una referencia directa a este novelista; en ella está retomando el vitalismo que aparece en algunos de sus poemas en los que el placer sexual se confunde con la misma naturaleza como por ejemplo en "Arijón" de *Nombres* ('56-'59), y en "No tengo lágrimas" de *Del otro lado* ('60-'65) **(10)**. En este poema se habla de cómo en algún momento habrá que salir al aire, al amor salvaje del agua, al follaje enrarecido; el amor, o el silencio del amor, se confundirá con el de las palomas que "se lamen como si estuvieran en pleno campo".

Muchas veces el vitalismo termina siendo la denuncia de la marginación y la injusticia que sufren los pueblos como en "B.A.-Argentine" de *Nombres* **(11)**. El calor del cuerpo haciendo el amor, rodando por la tierra, madura al fuego de los borrachos de Villa Quinteros y de los mundos ocultos de los ingenios, donde está el sudor no del placer, sino el que produce la corrupción de los ricos que explotan a los obreros de la caña de azúcar.

La familia como reproductora del orden social vigente y anuladora de todo deseo a la vez que profundamente cínica es protagonista en la obra de teatro *Muchas felicidades* escrita entre el '66 y el '67; en el cuento "Las argentinas son divinas" de *Al Tacto* (1967)

la familia es la propiedad; y el poema "Carta abierta" en *Del otro lado* ('60-'65) es la manifestación de que Urondo ni quiere ser el eterno esposo ni cree en el amor eterno y considera a la vida matrimonial como un encierro reaccionario, que mira desde el balcón la revolución que hacen otros.

En la obra de teatro una de las escenas centrales es la II en la que se presenta a la familia animalizada en el rito de la comida, presidido por el padre y por la bandera. Las indicaciones del autor acerca de cómo representar la escena orientan a producir desprecio por esta institución de la burguesía.

En el cuento "Las argentinas son divinas" los padres de Juanita -quien tiene el orgullo de cumplir horario en el trabajo en oposición al padre que está jubilado- deambulan por la casa como seres inertes, a pesar de haber logrado lo que soñaron: la casa propia; pero lo hicieron negándose toda posibilidad de amor y libertad, esclavizándose con el trabajo, sufriendo privaciones y perdiendo el sentido a cambio de un poco de dinero, en el que aún siguen creyendo, como si fuese un dios. **(12)**

Estos seres mezquinos y llenos de odio se parecen a los pequeños propietarios de Roberto Arlt, otro feroz crítico de la institución matrimonial a la que acusa de operar sólo en el marco de la propiedad privada y de contribuir a consolidarla.

En "Carta abierta" abundan las imágenes de la descomposición, del trueque del amor por el odio en una relación que pretende ser para "toda la vida" pero que tiene el destino ineludible de la ruptura. Esta concepción de crisis de la institución y del repudio por el encierro que ella significa, es presentada por el poeta como de época, no como

una vivencia personal exclusivamente. Avanzado el poema invierte el sentido del reproche: supuestamente a él se le debe reprochar por haber sido infiel, pero el que ha engañado reprocha a quien ha sido la causa del engaño por haber aceptado roles y estereotipos, por haber sido cobarde. Por lo demás, la muerte de esta relación significa un cambio de vida, un ser *otro* en una posible revolución.

Esta concepción de que con la rotura del matrimonio se parte hacia otra vida, pero no cualquier vida sino a la de la posibilidad de la revolución es la que pone en evidencia que Urondo piensa que la familia reproduce la represión general del orden establecido. Por esta razón es que una de las instituciones que hay que romper para subvertir el orden es la familia, instalando en cambio el deseo en toda su productividad porque "ninguna sociedad puede soportar una posición de deseo verdadero sin que sus estructuras de explotación, avasallamiento y jerarquía no se vean comprometidas" (Deleuze y Guattari, 1998, 122).

Pero a esta conciencia de la necesidad de ruptura la acompaña la melancolía por todo aquello que termina, que muere, que ya no es. En los poemas más tempranos como los de *Breves* ('57-'58) aparece el tema de la rosa de vida efímera y que desaparece sin haber sido admirada en su plenitud (1972, 71/2). "La tristeza no tiene fin" de *Nombres* ('56-'59) es un lamento construido con una sucesión de preguntas que no tienen respuesta; preguntas referidas al amor que se ha ido y la ausencia actual de todos los lugares y sensaciones que con él se vivieron].

En *Los Pasos Previos*, en CAP VI, episodio L "Transfiguración" Sara recibe la visita de Tomasito, quien ha reaparecido proponiéndole reunirse con Ega para fumar marihuana.

Luego de hacerlo y de tener una relación sexual los tres, y una noche de "vuelo", Sara asume la decisión que hace un tiempo viene meditando y que es incorporarse a una organización armada. No aparece en la novela una disociación entre la situación anterior y la nueva, sino una bella intensidad que deviene en la otra.

En el último comentario, el narrador habla de Sara actuando ya "sin privilegios de hembra". Esto puede ser interpretado en una perspectiva de abolición del patriarcado porque, justamente, la mujer en este tipo de sociedades tiene privilegio pero sólo en su carácter de reproductora, es decir, de hembra, que cuando es consagrada sin pecado es la madre y cuando es concebida con culpa, es la puta.

Una semejante vinculación entre deseo, juego, locura, irracionalidad y liberación se manifiesta en *Libro de Manuel* cuando se va entrelazando el relato de la huída de dieciséis jóvenes mujeres de un instituto de menores de La Plata con el de las guerrilleras del ERP de la cárcel de Córdoba, y se afirma equivalencia entre las que se van chapaleando en el barro, desnudas y sin que nadie las espere, con las que entran sin apuro en un auto que cronométricamente las espera; las que "están enloquecidas de luna llena y música de carnaval" y las que responden "a un operativo que, según leyó Patricio, pone en evidencia el alto grado de organización y entrenamiento de esa célula terrorista" (1986,186). Todas liberaciones, fugas necesarias.

Y por esto es importante recordar a León Rozitchner cuando afirma que para no entregar la voluntad al poderoso hay que "mantenerse en la vida de la pulsión que no renuncia al objeto de su satisfacción", porque nadie va por necesidad a la guerra ni por necesidad resiste, sino por deseo. Es el "cuerpo gigantesco" del deseo el que abre y descubre el campo de las fuerzas colectivas, el propio cuerpo se prolonga en el cuerpo deseante de los demás (1998, 137/8) y desde esa fuerza se hace objetiva la guerra.

## Notas

(1) Francisco Urondo nació en 1930 en Santa Fe, Argentina. Transita un proceso que va desde el descubrimiento de la traición- Frondizi- pertenece a la UCRI y como tal es Director de Cultura de su provincia de origen entre 1958 y 1959- hasta una opción por la revolución atendiendo la convocatoria de Cuba y el Che Guevara, durante toda la década del '60. Finalmente, en 1970 se incorpora a las FAR, organización armada peronista que en 1973 se fusiona con Montoneros. Es un destacado poeta, autor de obras de teatro, cuentista, novelista, y periodista. Su trabajo testimonial tal vez más conocido sea *La Patria Fusilada*, en el que recaba las voces de los tres sobrevivientes de la masacre de Trelew realizada durante la dictadura de Lanusse, el 22 de agosto de 1972. Murió en 1976 en una encerrona que le realizan las fuerzas represivas en Mendoza. Había sido enviado allí por la cúpula de Montoneros.

(2) "Catexis" está usado en el sentido de "cargar", a veces lindando con el término "ocupar" (1998, 7).

(3) "Mucho antes de todo eso que la adolescencia suele desencadenar, como la timidez, el resentimiento, la codicia, el deseo, el onanismo, las ganas de ser libre, de tener ya cumplidos los proyectos y los sueños; el terror a la homosexualidad y al fracaso (. . .)" (1967, 45).

(4) "venimos a ser  
los buenos perdedores: "Adiós lolitas, cositas de mamá;"  
putitas de la noche,  
gatitas perdidas, vientres inútiles y perfectos. Yo quiero  
acariciar  
un vientre marcado por la maternidad, un cuerpo en uso:  
somos los vencedores, los campeones de la noche;  
vemos en la oscuridad,  
tenemos un ojo de gato y otro de pereza y de miedo;  
tropezamos  
para encontrarnos, para pedir perdón, para tocar:  
nos repugna la soledad,  
queremos lugares donde dure el humo y el calor de la gente" (158/9)

(. . .) me he alimentado, he crecido  
entre la carne; he chupado por hambre y por amor. Desde  
niño he buscado  
la alegría de esa leche libre y turbulenta,  
en esa carne fastidiada" (160)

(. . .) hubo mujer; distintos cuerpos de una  
misma mujer;  
muchos vientres, mucho rencor. Hermosos  
vientres inasibles (. . .)" (161)

(. . .) Es fácil decir que esos errores  
bien pudieron ser evitados, o decir que eran inevitables;  
que no hubo errores: no hay sabidurías quietas, hombres  
detenidos en el mundo, temores  
imprecisos, maldiciones vagamente sueltas. Cualquiera es  
cómplice, los gatos se mueren  
y nada es más hermoso para ellos que equivocarse de  
movimiento,  
que resbalar por la noche  
que no disimula su torpeza, su arrogante justificación;  
mancos de cordura, los gatos no arrastran la cobardía"  
(. . .)  
(1972, 163)

(5) (. . .)  
"del amor que muere y parte el alma vulnerable  
abismos cansados en la memoria  
el amor áspero y encantador  
el amor furiosamente trazado

el que repugna y renueva el deseo  
y el temor de no sentir más sus aullidos  
ni divisar su rastro  
ni imaginar siquiera cuál será su nueva forma  
su nueva alegría, y su nuevo fracaso  
sus técnicas desconocidas  
sus sombras  
los aspectos ignorados del amor que vendrá  
(. . .)" (1972, 119).

(6) "(. . .) lo besaré con alguna lascivia y deslizará su mano convenientemente, pero en seguida abandonará esa escaramuzas, para desnudarse como un relámpago y ayudar al otro a que haga lo mismo. Luego lo empujará sobre el lecho y será ese el momento en que ella incorporará una serie amplia de variantes eróticas.

Con desafiante impudicia indagará de qué manera prefiere empezar las cosas. "¿Así? ¿Así?", dirá cambiando rápidamente de lugares y de ubicaciones; tomando, ofreciendo; tratando de no omitir ninguna variante. Simultáneamente se jactará, hasta que algunos aullidos acompañen y luego traten de prolongar- o de magnificar- el orgasmo" (46).

(7) "Hacia casi un mes que andaba viajando y la noche anterior, en ese prostíbulo, la pelea con una mujer que me lanzó, infructuosamente, dos o tres arañazos, me terminaron de agotar. Las mujeres de los viajes: qué caras tendrían realmente, sucedidas, en poco tiempo, unas por otras, superpuestas casi, vistas siempre con los ojos del alcohol y del cansancio. Y los alcahuetes de los hoteles: el sereno que consigue alguna mujer que uno recorre a lo largo de la noche y de su cuerpo, haciéndose ilusiones de que es la mujer que ama" (1967, 108).

(8) Allí algunos de sus versos están contruidos con "Exvoto" (1992, 69) y "Café –concierto" (55) de *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* y el primer poema de *Espantapájaros*:

*"Las chicas de Flores se pasean  
tomadas de los brazos para transmitirse  
sus estremecimientos y si alguien  
las mira en las pupilas, aprietan  
las piernas, de miedo  
que el sexo se les caiga en la vereda.*

No he visto esos paseos, ese atardecer, pero es  
el mismo calor, los mismos *senos que me llevaría*  
para calentarme los pies cuando me acueste (. . .) (1972, 223)

"(. . .) Dejen volar- *no les perdono, bajo  
ningún pretexto que no sepan  
volar-*, no sepulsen el grito  
crecido entre los titubeos  
chirriantes del rey  
Jorge y los alaridos fantasmas  
de la cureña que arrastra  
indefinidamente los restos del general en pena" (1972, 224).

Aquí el sentido se deriva hacia el mandato de la rebelión social, como ha de ser típico en Urondo con la temática del amor.

(9) "(. . .) me jacto de haber  
puesto de espaldas a varias señoritas- de las cosas  
serias no me jacto-, hemos vencido al enemigo. Nos  
hemos reído  
a carcajadas de los episodios- tristes hasta  
la grosería fatua- que nos ha tocado protagonizar, como  
la soledad

con amor, o la impotencia sin amor, o el amor sin amor, o con amor controvertido o sin nada, ni nadie" (1972, 305).

(10) "El viaje no es demasiado largo, terminará algún día de estos  
y habrá que salir al aire, al amor salvaje del agua  
y tocar las orillas del mundo y mirar la rosada  
casa de los cuervos: las plumas se estremecen  
y unas loras cantarán como nunca; el follaje  
enrarecido, el silencio del monte. Tu mano  
empuña los gestos convertidos,  
las palabras mudas. El silencio tragado por el agua y  
el filo  
de las flores silvestres. Las palomas se lamen como si  
estuvieran  
en pleno campo; habitan el vértice  
del segundo poder (. . .)"  
("No tengo lágrimas" en *Del otro lado*) (1972, 188/9).

(11) "su piel era tersa  
sin quejidos  
tocada por el silencio y el fuego  
bordeada por antiguos temores  
aquellas sombras daban miedo con su amor injusto  
(. . .)  
sus brazos eran sólidos  
como el agua impaciente de *guaymallén* (126).  
(. . .)

sus sienas brillaban  
los ojos buscaron el calor de la tierra  
un cuerpo rodó por esa ladera  
y su fragancia fue creciendo  
mientras el cuerpo y el sudor  
maduraban  
era el fuego  
era *villa quinteros* y sus borrachos  
y la presencia de su extensa bondad  
pero también el mundo que se oculta y se olvida  
era el azúcar  
y la madrugada negra de los ingenios  
era el sudor corrompido por la riqueza que faltaba  
que no quisieron distribuir" (1972, 127).  
("B.A.-Argentine" en *Nombres*).

(12) "(. . .) prematuramente envejecidos, sin saber qué hacer, qué decirse; sin que se les ocurra nada para salir del paso. Algo que los hiciera sentir vivos. No obstante, debía reconocer que la casa era de ellos, como lo habían soñado. Por eso seguían creyendo en el dinero; más en el esfuerzo para ganarlo, en los sacrificios y en las privaciones" (40).

## Bibliografía

CORTÁZAR, Julio (1986), *Libro de Manuel*. Buenos Aires, Sudamericana.

DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Felix (1998), *El Anti Edipo, capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona, Paidós.

FREIDEMBERG, Daniel (1999), "Dossier Urondo" (13-25) en *Diario de Poesía* N° 49, Bs. As.

GELMAN, Juan (1994), *Cólera buey*. Buenos Aires, Seix Barral.

GIRONDO, Oliverio (1992), *Obras*. Buenos Aires, Losada.

LAWRENCE, David H. y MILLER, Henry (2003), *Pornografía y obscenidad*. Bs. As., Argonauta.

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

\_\_\_\_\_ (2004), "Francisco Urondo: un poeta combatiente" (69-80), en *Razón y Revolución* N° 13.

ROMANO, Eduardo (2002), "La novedad poética de Francisco Urondo en sus contextos" (25-43) en *Casa de las Américas* N° 229. La Habana, Cuba.

REDONDO, Nilda Susana (2004), "La vida y la muerte en la revolución" (12- 14) en *1º de octubre*, La Pampa, Cooperativa Popular de Electricidad, Obras y Servicios Públicos de Santa Rosa Limitada. Año 6, N° 57.

\_\_\_\_\_ (2001), *El compromiso político y la literatura: Rodolfo Walsh. Argentina 1960-1977*. Santa Rosa, La Pampa, Amerindia y Universidad Nacional de Quilmes.

\_\_\_\_\_ (2004), *Haroldo Conti y el PRT: Arte y subversión*. Santa Rosa, La Pampa, Amerindia.

\_\_\_\_\_ (2005), *Si ustedes lo permiten prefiero seguir viviendo: Urondo, de la guerra y del amor*. La Plata, de la Campana.

ROZITCHNER, León (2000), *Perón: entre la sangre y el tiempo. Lo inconsciente y la política*. Argentina, Catálogos, T I 1998; TII.

## Obras de Francisco Urondo

- *Dos poemas*, Buenos Aires, Ediciones Poesía Buenos Aires, 1959.
- *Todo eso*. Bs. As., editorial Jorge Álvarez, 1966.
- *Al tacto*. Bs. As., Sudamericana, 1967.
- *Veinte años de poesía argentina*. Bs. As., Galerna, 1968.
- *Todos los poemas*. Bs. As., Ediciones de la Flor, 1972
- "La verdad es la única realidad" (8) en *Crisis* N° 2, Bs. As., junio 1973.
- "Poemas y algunas reflexiones" (35-38) en *Crisis* N° 17, Bs. As., setiembre 1974.
- *Muchas felicidades y otras obras*. La Habana, Cuba, editorial Arte y Literatura, 1986.
- *Poemas de Batalla*. Antología poética (1950-1976). Bs.As., Seix Barral, 1998.
- *Los Pasos Previos*. Argentina, Adriana Hidalgo editora, 1999.