

//**Dossier**// J. Dubatti & V. Mozzoni (coords.)

**Dramaturgias argentinas: replanteamiento del corpus
y aportes a las literaturas nacionales**

Praxis dramática, política y acción revolucionaria en dos obras de Francisco Urondo

Mariana Bonano¹

Recepción: 10 de noviembre de 2020 // Aprobación: 11 de diciembre de 2020

Resumen

Hacia la segunda mitad de 1960, el poeta santafesino Francisco Urondo (1930-1976) muestra un interés por incursionar en terrenos variados de la creación literaria y artística al tiempo que expresa en sus obras su adhesión a la causa de la Revolución. Esto se delinea con claridad en sus textos teatrales *Sainete con Variaciones* (1966)² y *Veraneando* (1968)³. Aunque ambas obras son desde el punto de vista estructural muy diferentes entre sí, exponen un elemento común: la presencia de uno o más personajes que se rebelan contra la mediocridad de su vida o contra la relación que los une a la familia o al trabajo. Los protagonistas no sólo se autocuestionan, sino que muestran una conciencia revolucionaria, acorde con la radicalización de Urondo en el período.

Palabras claves

Francisco Urondo – Praxis teatral – Campo intelectual – Realismo reflexivo

Abstract

Towards the second half of 1960, the poet Francisco Urondo (Santa Fe, 1930-1976) shows an interest in venturing into varied fields of literary and artistic creation while expressing in his works his adherence to the cause of the Revolution. This is clearly outlined in his theatrical texts *Sainete con Variaciones* (1966) and *Veraneando* (1968). Although both works are structurally very different from each other, they expose a common element: the presence of one or more characters who rebel against the mediocrity of their lives or against the relationship that unites them with their family or work. The protagonists not only question themselves, but also show a revolutionary consciousness, consistent with Urondo's radicalization in the period.

Keywords

Francisco Urondo – Theatrical praxis – Intellectual field – Reflective realism

¹ Doctora en Letras por la Universidad Nacional de Tucumán. Investigadora Adjunta del CONICET en el INVELEC de la Universidad Nacional de Tucumán. E-mail: marbonano593(arroba)gmail.com

² Tomamos como fecha de aparición de esta obra el año en que ella es llevada a escena por primera vez.

³ Dado que esta obra no es llevada a escena, tomamos como fecha de aparición el año de la primera publicación del texto dramático.

El lugar del teatro en Urondo y la crítica en torno a su producción

La muerte temprana del escritor santafesino Francisco “Paco” Urondo en manos de un comando militar hacia junio de 1976, no impidió que la prolífica y diversa producción literaria y de no ficción del autor del conocido testimonio *La patria fusilada*, perdurase a lo largo del tiempo y fuese abordada en los últimos años por críticos y estudiosos de la literatura. La conceptualización teórica, la gestión cultural, la práctica teatral, la creación poética, el periodismo, la función pública, la militancia revolucionaria, la escritura narrativa y cinematográfica, forman parte en Urondo, de un itinerario en el cual vida y creación aparecen estrechamente interconectadas. En tanto escritor e intelectual, interviene en su época a fin de “sacudir el polvo de la realidad”, “queriendo respirar/ trozos de esperanzas, bocanadas de aliento; salir/ volando para no hacer agua, para/ ver toda la tierra y caer en sus brazos”, tal como enuncia en uno de sus poemas titulado “Muchas gracias”.

El interés por la creación dramatúrgica que Urondo muestra hacia la segunda mitad de la década de 1960 tiene sus antecedentes en otras actividades realizadas por el autor en épocas de su juventud. Hacia 1951 participa de un grupo artístico denominado “El Retablillo de Maese Pedro”, un teatro de títeres –o de “polichinelas”, de acuerdo con la acepción italiana– dirigido por el que entonces asumía como futuro director de cine, Fernando Birri⁴. Según la descripción proporcionada por Beatriz Urondo y Germán Amato (2007), esta agrupación que consta de músicos, recitadores, escenógrafos y hasta de una orquesta, recorre las diferentes localidades santafesinas impartiendo funciones de títeres. El escritor Miguel Brascó (1964), amigo por entonces de Urondo, refiere al mismo tiempo que en la década de 1950 el joven autor también participa como actor de obras dramáticas patrocinadas por la Universidad Nacional del Litoral. Pero es recién en el decenio de 1960 cuando Urondo da a conocer obras teatrales de su autoría. El 22 de agosto de 1966 sube a escena su primera pieza dramática, *Sainete con variaciones*⁵, en el local *Gotán* de Juan Cedrón. Actúan, entre otros, Luis Brandoni, Federico Luppi y Zulema Katz. Como advierte Pablo Montanaro (2003), la realización de esta obra, que se ofrece junto a *La ñata contra el libro*, de Roberto Cossa, “coincide con una fuerte ola de represión y violencia en todo el país ejercida por el gobierno militar encabezado por Juan Carlos Onganía” (60), y es constantemente amenazada por la policía durante las dos semanas que está en cartel. A la anterior le sigue *Veraneando*, obra que en 1968 recibe una mención en el Concurso “Premio Casa de las Américas” (La Habana, Cuba) y es

⁴ En una entrevista concedida al diario *La Razón* en 1962, Urondo declarará que esta experiencia constituyó el comienzo de su labor literaria. Cfr. Urondo y Amato (2007: 72).

⁵ Esta obra es publicada originalmente por el sello editorial Talía. Cfr. *Cuatro Obras de Teatro Argentino*, Buenos Aires Talía, 1967.

publicada en el mismo año por el Número 7 de la revista *Conjunto* editada por esa institución. Si bien es ésta la segunda obra que Urondo da a conocer, es posible conjeturar, no obstante, que el texto fue escrito con posterioridad a *Muchas felicidades*, un cuadro de costumbres que, aunque publicado por primera vez en 1971, fue compuesto hacia 1966-1967, según la fecha de elaboración consignada en la edición de *Teatro* publicada por la editorial Sudamericana en 1971. Este último libro reúne los textos teatrales de Urondo titulados *Sainete con variaciones*; *La sagrada familia* o *Muchas Felicidades*; *Homenaje a Dumas*⁶ y *Archivo General de Indias*, que es llevado a escena el 10 de mayo de 1972 con dirección de Laura Yusem y un elenco integrado por Zulema Katz y Arturo Maly, entre otros.

Llama la atención que esta variada producción dramática de Urondo no haya sido estudiada de modo sistemático por las historias literarias y los textos críticos sobre teatro, editados en el país, tanto los del período como los publicados con posterioridad a la muerte del autor. Respecto de *Sainete con variaciones*, Pedro Orgambide (1970) y Perla Zayas de Lima (2006) caracterizan su estética en los términos de una conjunción de elementos realistas y otros propios del teatro de vanguardia (grotesco, absurdo)⁷. La interpretación delineada por ambos autores parece estar a su vez en consonancia con lo señalado por la crítica periodística contemporánea a la obra, la que señala el ímpetu innovador que atraviesa tanto la composición del texto como la puesta en escena efectuada por primera vez en agosto de 1966.

En contraste con *Sainete...*, *Veraneando* no es mencionada en los trabajos antes citados. Tampoco es llevada a escena ni, como es de esperar, considerada por la crítica especializada del período. Según ya se consignó, el texto recibe una Mención en el concurso “Premio Casa de las Américas” en 1968. Su circulación y repercusión dentro de Argentina parece haber sido, sin embargo, limitada. A diferencia de las otras cuatro creaciones teatrales de Urondo, esta obra no es editada en el país ni recogida en el volumen *Teatro* publicado por Sudamericana.

En el ámbito de la crítica continental, cabe mencionar el artículo de Ileana Azor Hernández (1980), señero según nuestro relevamiento, en el estudio de la dramaturgia de Urondo. Tanto *Sainete...* como *Veraneando* y las otras tres obras teatrales escritas por el autor, son examinados por Azor Hernández, quien anota “una línea en la que el autor evoluciona de visiones críticas sobre los conflictos sociales a los que aún no puede ofrecer una solución inmediata, hacia enfoques lúcidos de la realidad argentina y latinoamericana” (1980: 14). Considera que el teatro de Urondo revela “una

⁶ Esta pieza, al igual que *Muchas felicidades*, no es llevada a escena. Sin embargo, hacia 1969, *Primera Plana* anuncia su próxima publicación en el volumen *Teatro*. En una nota titulada “El mosquetero triple”, Urondo se refiere a su composición y a su asunto. Cfr. *Primera Plana* (1969: 73).

⁷ Ninguno de los dos autores mencionados acomete, sin embargo, el análisis de la obra.

incansable búsqueda de renovación” (21) y manifiesta, a la vez, una intención de crear universos capaces de apresar la realidad. Estima que mientras las dos primeras obras, *Sainete...* y *Muchas felicidades*, conservan aún “estructuras un tanto convencionales”, donde “la acción fluye linealmente” (20), el teatro posterior (*Archivo General de Indias*) presenta “concepciones cercanas a las formas de creación colectiva, sin llegar a serlo” (20); en tanto que *Homenaje a Dumas* conjuga “la sátira y la justa medida de lo inverosímil” (18). Respecto de *Veraneando*, aduce que la obra “pretende atrapar la evolución del hombre argentino y su inestabilidad en circunstancias que lo conducen a la guerrilla” (20). A pesar de su valoración de *Sainete...* como obra de estructura convencional, Azor Hernández no deja de señalar aspectos innovadores en su concepción.

Por último, Nilda Redondo, quien también se ha referido al teatro de Urondo, estima que se inscribe dentro de “una tradición no realista y tiene resonancias del teatro de Bertolt Brecht por el carácter de ruptura de la identificación a la que se recurre en alguna de sus obras, tal como *Archivo General de Indias* (1972)” (2005: 205). Precisamente, la atención de la autora se centra en este último texto y en menor medida, en *Veraneando*, en relación al cual considera que Urondo expresa “una concepción política revolucionaria” (104). No examina, sin embargo, la estética de esta pieza.

En diálogo con los lineamientos establecidos por la crítica, nuestra lectura de *Sainete...* y de *Veraneando* aspira a mostrar dos aspectos de la producción teatral del autor. En primer lugar, la puesta en escena de personajes que expresan una conciencia revolucionaria. En segundo, la búsqueda de la eficacia política de la obra, en los términos que se desarrollan más adelante. Asimismo, procura deslindar dos modulaciones diferentes: por un lado, la de *Sainete...*, próxima, según nuestro entender, a la estética del realismo reflexivo delimitada por Osvaldo Pellettieri para las obras de teatro realistas emergentes en la década de 1960⁸; por otra, la que traza *Veraneando*, obra en la que se acentúa la mencionada búsqueda de la eficacia política.

Las obras *Sainete con Variaciones* y *Veraneando*: del inconformismo al planteo revolucionario

Sainete con variaciones es particularmente significativa dentro de la trayectoria dramaturgica de Urondo, no sólo porque constituye la primera obra teatral que el autor da a conocer, sino porque la puesta obtiene una acogida favorable por parte tanto del público como de la crítica especializada del período. A diferencia de lo ocurrido con otras de sus piezas dramáticas, *Sainete...* es primero llevada a escena y después publicada como texto. Aunque no pueda afirmarse

⁸ El propio Pellettieri se refiere a Urondo como autor “cercano a la estética del realismo reflexivo” (1997: 152), aunque no examina sus textos teatrales.

que la obra haya sido objeto de una recepción masiva por parte del público, es posible señalar que su acogida desde un grupo de asiduos espectadores de teatro de circuitos no convencionales, resulta exitosa. Según registra una de las crónicas de la revista *Primera Plana*, el local de *Gotán*, espacio donde se efectúa la representación de *Sainete...*, conforma “uno de los lugares de reunión más inquietantes de Buenos Aires” (Sin firma, 1966: 82). Perteneciente a los hermanos Cedrón, este enclave representativo del “tango de vanguardia”, propicia asimismo la puesta en escena de espectáculos dramáticos producidos por fuera del círculo de las salas comerciales. Urondo establece contacto con Juan Cedrón hacia comienzos de la década de 1960 y compone el texto dramático “a partir de las posibilidades del local” (82). *Sainete...* se monta en forma alternada junto a la obra de Cossa mencionada con anterioridad. Ambas piezas no comparten tan sólo el lugar de representación, sino también el elenco y el director, Luis Macchi, de cuyo trabajo conjunto, señala la crónica de *Primera Plana*, surgieron los guiones definitivos. Si bien no se resta mérito a la labor desempeñada por Urondo como autor de la obra, la nota subraya el rol de Macchi en tanto director que “hace estallar en una brillante exploración del espacio”, “una liturgia dramática de primer orden” (82). Respecto de Urondo se pondera “el peligro, el talento y la insolencia”, “una fórmula de resultados siempre arrolladores”, cuyos efectos acumulados en la obra “crecieron inconteniblemente hasta la catarsis final, cuando un público devastado prorrumpió en una algarabía interminable” (82).

Es posible a partir de los elementos señalados vincular la puesta en escena de *Sainete...* con la de las obras de teatro realistas del decenio de 1960. Osvaldo Pellettieri advierte sobre la transformación operada por aquéllas respecto de las producciones teatrales de la década de 1950. Considera que las piezas dramáticas surgidas hacia 1960 establecen

un cambio de perspectiva con relación a la situación del director y el texto dramático. Éste último ya no es un “bibelot”, algo “intocado”. También cambia la relación entre director y autor. El texto no viene “terminado” por el autor sino que se “constituye” en las charlas y los “acuerdos” de director y autor y en los ensayos. (...) Se limita considerablemente lo que hemos enunciado como la “difícil docilidad del director”: el director “marca” la realidad, no confunde realismo y realidad, no abjura de su subjetividad. Esto limita el naturalismo. (Pellettieri, 1997: 146)

El postulado del alejamiento de la obra de Urondo de la estética teatral identificada con el realismo naturalista, o, en términos de Osvaldo Pellettieri, el “realismo ingenuo”⁹, puede ser a la vez

⁹ Según Pellettieri, esta tendencia teatral se caracteriza por “una interpretación de la realidad absolutamente estática” (1997: 111), estatismo que implica a la vez “esquematismo, determinismo social, económico, una división maniquea de buenos y malos o positivos y negativos” (111).

puesto en diálogo con las declaraciones de Urondo recogidas dos años después del estreno de *Sainete...*, en las páginas del Número 6 de la revista *Conjunto* (enero-marzo de 1968). Allí el autor reconocía su intención de comprometer al público de manera muy especial.

no sé, no hay recetas para esto como en nada, pero creo que hay muchísimos caminos; es decir, [en] esta obrita que estábamos viendo recién, yo había encontrado alguna fórmula...en un momento dado entra alguien de la calle que lo han golpeado en una manifestación. Bueno, ya todo el público está en alguna medida comprometido, porque incluso se cierra el local, golpean de fuera, la participación es más global... Creo, no sé, no hay recetas para esto que un poco ayudado por las circunstancias y un poco con el piecito que daba la obra, se logró un efecto de entrañamiento, que es lo que más me 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. (Urondo citado en Azor Hernández, 1980: 16)

Azor Hernández interpreta el mecanismo referido por Urondo como un “montaje funcional” que compromete gradual y conscientemente al espectador, a la vez que encuentra en el argumento de la obra reminiscencias del dramaturgo italiano Luigi Pirandello:

pero lo que proponía el autor siciliano en varios planos de ficción, a través del sutil y complicado intercambio de identidades, en la polémica igualdad entre lo imaginario y lo real, en su estreno, *Sainete...* resulta una inusitada modalidad del “teatro dentro del teatro” donde acciones idénticas suceden en diversos espacios; por lo que la ficción (la obra en el escenario) y la realidad (la represión en las calles) se funden, ejerciendo sobre el público un efecto extraordinario. (Azor Hernández, 1980: 15)

Si se tiene en cuenta el contexto político y social en el que se lleva a cabo la representación de la pieza –instauración en el país de la dictadura militar del General Juan Carlos Onganía (1966-1970) y de un andamiaje represivo y de censura a la cultura– es lícito postular que *Sainete...* construye una imagen estética realista pero, a la manera de los “realistas reflexivos” de la década de 1960, opta paradójicamente por “procedimientos diferentes de la realidad” (Pellettieri, 1997: 113)¹⁰.

¹⁰ Para una caracterización detallada de la estética del realismo reflexivo en la década de 1960, Cfr. , entre otros, Pellettieri (1997). El crítico caracteriza al realismo reflexivo como una variable del “realismo psicologista moderno”, a la vez que señala que éste constituye una superación del “realismo ingenuo en tanto implica un punto

El autoritarismo, la militarización y la violencia estatal que signan el régimen dictatorial de Onganía no sólo son referidos en la obra, sino dramatizados mediante la escenificación y el montaje de acciones violentas: intimidación, asesinato.

La anécdota que abre la acción en *Sainete...* es la llegada a un bar nocturno de un matrimonio argentino, Jack y Linda, acompañado por un norteamericano, míster Pepe, con quien la pareja mantiene una relación comercial. A medida que avanza la conversación entre los participantes, interviene un nuevo personaje, El Muchacho, quien se identifica con el “nacionalista” que mira con desconfianza la presencia de un extranjero en el país:

EL MUCHACHO. –Supongo que el señor se cree muy chistoso...

JACK. –Es extranjero.

EL MUCHACHO. –Y por qué no se queda en su país haciendo esos chistes tan divertidos...

LINDA. –Tenemos que ser cordiales con nuestros visitantes...

EL MUCHACHO. –¿Le parece? Nos hemos pasado la vida siendo cordiales con nuestros visitantes y miren cómo nos ha ido. (Urondo, 1971: 68)¹¹

La actitud de El Muchacho es reprobada por ambos miembros del matrimonio quienes peyorativamente lo califican de “homosexual”, primero, y de “comunista”, luego. De la escena participa también otro personaje, El Calavera, sobre cuya configuración Azor Hernández advierte que es “de evidente origen popular: ‘el mensajero del arrabal’ para el humillante juego del matrimonio burgués que busca el sensacionalismo, la narración de una vida nocturna delictiva, aventurera, en fin, la reencarnación del ‘guapo’” (1980: 16). A medida que transcurre la acción, este personaje es humanizado y al mismo tiempo, desenmascarado.

JACK. –Quiero presentarle al hombre típico de Buenos Aires, al señor de la noche porteña...el mensajero del alma del arrabal.

EL CALAVERA. –No lo crea, es un exagerado...

LINDA. –Por qué no le canta un tango al señor...

EL CALAVERA. –Yo no sé cantar, además estoy un poco afónico...por la humedad...

JACK. –Entonces cuéntese alguna de esas historias de cuchillos y malevos...

EL CALAVERA. –Sí, pero no me acuerdo de ninguna... (Urondo, 1971: 72-73)

medio entre la pura percepción y la pura conceptualización” (1997: 113).

¹¹ Todas las citas de *Sainete...* corresponden a la edición de 1971.

La conversación es luego interrumpida por la entrada en escena de un nuevo personaje, El Hombre, quien “llorando y gritando”, declara haber sido herido por la policía en momentos en que esta fuerza reprimía a unos manifestantes. Aduce que ha sido golpeado a pesar de que “no tenía nada que ver” con la protesta y simultáneamente, reclama la atención de un médico. La intervención de El Calavera, quien interpela al público en búsqueda de un médico, quiebra la ilusión teatral instaurada hasta ese momento y produce un efecto de distanciamiento en el espectador por medio del señalamiento del artificio¹². A partir de entonces, la tensión de la acción va en aumento. La violencia de las calles referida en el texto dramático por El Hombre y los otros personajes, se transporta al centro de la escena cuando repentinamente Míster Pepe deviene en jefe de una tropa militar que decide ajusticiar a El Muchacho mediante su fusilamiento por el cargo de “traición a la patria”.

Hacia el final de la obra, la significación del personaje de El Muchacho se patentiza. Para la ideología conservadora encarnada por Jack, representa “un apátrida, un ateo...quiso robar la Sagrada Eucaristía, corromper al Espíritu Santo, arruinaros la Comunión de los Apóstoles y la Vida Perdurable...” (85)¹³. Constituye, por lo tanto, “un peligro” para el bienestar de la Nación y por ello, considera, hay que matarlo cuanto antes. A la vez, El Muchacho declara dirigiéndose a Jack que no quiere morir, pero tampoco “aceptar cualquier destino” (84). Finalmente, es El Calavera quien ejecuta el asesinato, mientras los demás personajes huyen en la oscuridad entre ruidos de estruendos provenientes del espacio exterior al salón donde ha transcurrido la acción. Sólo queda en escena el victimario, ofuscado y abatido.

EL CALAVERA (*asustado*). –Dónde fueron, están locos... Vamos che, no jodan. Salgan... prendan la luz... (*Golpea la puerta.*) ¿Qué hago...? ¿Qué hago...? (Urondo, 1971: 85)

¹² Como se sabe, este mecanismo consiste en el “efecto de extrañamiento”, concepto acuñado por el dramaturgo Bertolt Brecht. Conformar la base de la teoría del “realismo épico” postulada por este escritor: “En cuanto a Bertold (sic) Brecht, éste no abrigaba simpatía alguna por el mundo burgués. Lo rechazaba violentamente, se pronunciaba sin restricciones por el mundo en devenir del socialismo, (...). Su método artístico consiste en superar la alienación mediante el ‘efecto de alejamiento’, en no reflejar de manera naturalista una realidad difícil de diferenciar sino presentarla proyectando sobre ella una luz tan insólita que gracias a ello se revela de repente en su verdad” (Fischer, 2002: 52-53). Aunque Brecht, coincidiendo con George Lukács, aboga por una estética realista, disiente en cuanto a la defensa del realismo socialista como único método válido de representación de la realidad. Apuesta por el despliegue de nuevos métodos de expresión, capaces de dar cuenta de una “nueva realidad”: la del siglo XX (Fischer, 2002). Sobre la estética del realismo épico, Cfr. también Pellettieri (1997: 112).

¹³ Los puntos suspensivos son del autor. En relación con las ideas de patria y de nación presentes en la obra, Redondo señala que El Muchacho manifiesta una distancia respecto de ambas construcciones porque para sobrevivir “requieren del sometimiento de los explotados a las clases dominantes” (2005: 89). Considera al mismo tiempo que la mayor parte de las obras de teatro de Urondo erigen una mirada crítica hacia estas dos nociones.

Azor Hernández encuentra analogías entre El Calavera y un personaje brechtiano, Galy Gay, quien “sale una mañana de su casa a comprar pescado, cuando comienza la obra, y termina convertido en una máquina de matar” (1980: 16). Según esta crítica, a medida que la acción transcurre, el público experimenta un efecto de distanciamiento respecto del personaje, que de pintoresco se transforma en el asesino de El Muchacho, “símbolo de la revolución en la obra” (16).

El desconcierto expresado por El Calavera deja finalmente en suspenso el desenlace de los acontecimientos. Esto posibilita a Azor Hernández afirmar que *Sainete...* no propone soluciones en escena, “como si el desconcierto y el peligro crecientes constituyesen en sí mismos conmociones que necesitan aún ser reflexionadas” (1980: 16). Más allá de este señalamiento, interesa sin embargo insistir que con la figura de El Muchacho, Urondo delinea al héroe revolucionario cuyo enfrentamiento con la sociedad le vale su muerte. Este personaje es el que prevalece, aunque con matices variados, en las obras del autor publicadas hacia la primera mitad de la década de 1970.

Frente a El Muchacho, El Calavera se perfila, en cambio, como un personaje ambiguo que sólo hacia el final de la obra parece adquirir connotaciones negativas. Sin embargo, mostrándose como victimario, también él es víctima de la situación planteada: actúa sin claridad, incitado por los personajes que toman decisiones y detentan el poder en la obra (Jack, Mister Pepe). Se podría postular entonces que en la figura de El Calavera, Urondo ha condensado lo absurdo o lo inactual del personaje prototípico del sainete criollo, cuya vigencia ha declinado, al caducar también el mundo de referencia que le había dado forma. Al mismo tiempo, la situación en que se encuentra ese personaje parece evocar la problemática de la dependencia nacional respecto del poder extranjero. En contraposición con la actitud combativa y desafiante de El Muchacho, El Calavera despliega un comportamiento pasivo, e incluso, complaciente para con el matrimonio y el norteamericano Pepe. El texto plantea que este modo de proceder obedece a un idealismo extemporáneo encarnado por esa figura de origen popular.

JACK (*a Pepe*). No es tonto, ¿eh...? (*A El Calavera*) Hace bien, amigo, hace bien... Las cabezas más lúcidas de nuestra época aconsejan no descuidar el prestigio.

EL CALAVERA. —¿Le parece...?

JACK. —Si ellos lo dicen... A usted a lo mejor le parece excesivo... Yo me doy cuenta, usted es un poco bohemio...

EL CALAVERA. —Sí, un poquito, no soy materialista, tengo mis ideales... además los ideales también le dan prestigio a uno... (Urondo, 1971: 76)

La apelación a la forma dramática del sainete, “género popular que supo lograr una gran comunicación con el público” (Azor Hernández, 1980: 14) a comienzos del siglo XX, permite al autor ejercer la crítica social mediante la deformación caricaturesca de la realidad. En este sentido, de manera semejante a lo señalado por Pellettieri (1989) para las obras del “intertexto del sainete y del grotesco criollo” de finales de la década de 1960¹⁴, *Sainete...* parodia tanto a los personajes porteños (Linda y Jack) como al extranjero (Míster Pepe). Las actitudes de estos últimos exponen individualismo, hipocresía y prejuicio frente a todo aquél que mantiene una postura diferente (El Muchacho). En la realidad simbólica articulada dentro de la situación dramática, estos personajes resultan responsables de acciones violentas (asesinato), pero al mismo tiempo, se muestran incapaces de ejecutarlas ellos mismos (una vez consumada la muerte de El Muchacho, huyen incluso del lugar). El personaje de El Hombre también es en alguna medida caricaturizado pero en otra dirección. Habiendo sido él mismo objeto de la represión por parte de la policía, demuestra, sin embargo, no tener demasiada claridad acerca de lo ocurrido. Evoca al sujeto creyente que frente al peligro en ciernes, sólo atina a rezar. Mediante el humor, el texto parece exponer lo absurdo de la acción final de El Hombre, quien ante la inminencia del homicidio despliega una oración.

No todos los personajes de la obra son, sin embargo, caricaturizados. En ningún momento de la acción dramática El Muchacho se perfila como un personaje risible. Mientras los otros protagonistas niegan el advenimiento de una revuelta social transformadora, él augura su llegada, aun cuando en su discurso no aparezca en forma explícita el término “revolución”.

PEPE. –Esta es una revuelta como cualquier otra. Estoy cansado de ver esto, en todas partes ocurren.

EL MUCHACHO. –Sí, en todas partes hay revueltas; hasta que la revuelta se convierte en otra cosa...

PEPE. –¿En qué cosa...?

EL MUCHACHO. –En algo más gordo...

PEPE. –Usted se refiere...

EL MUCHACHO. –Sí. (Urondo, 1971: 81)

¹⁴ Pellettieri examina la apropiación, en la década de 1960, de las formas dramáticas del sainete y del grotesco criollo, “géneros germinales de la tradición teatral argentina” (1989: 80), por parte de autores como Osvaldo Dragún (*Amoreta*, 1964) y Oscar Viale (*El grito pelado*, 1967; *La pucha*, 1969). Considera que la reaparición de ambas modalidades dentro de la dramaturgia nacional da cuenta, sin embargo, de “una nueva ‘mirada’, el otorgamiento de una nueva función estética a las piezas” (82), que se vincula con una acentuación de la crítica al contexto social, al autoritarismo político que se instaura en el país hacia los años finales de ese decenio.

La conciencia revolucionaria que asoma en *El Muchacho en Sainete...* cobra fuerza en dos de los personajes de *Veraneando*. Como se dijo anteriormente, esta última obra no fue llevada a escena. El examen que desplegaremos se circunscribirá, por lo tanto, al texto escrito, sin que sea posible su confrontación con el texto espectacular.

Si tanto en la estructura como en la puesta en escena de *Sainete...* se manifiesta, según se examinó, la voluntad de renovar la estética del teatro realista con el fin de comprometer al espectador e impulsar, simultáneamente, la crítica política y social, en *Veraneando* la impugnación de la realidad cede paso a la formulación de una opción revolucionaria, la que deviene, siguiendo a Azor Hernández, en “eje del desarrollo dramático” (1980: 19).

La estructura de la obra, diseñada en dos actos, trasunta la trayectoria delineada por dos de los personajes, César y Tulio, quienes experimentan un pasaje desde el inconformismo –manifiesto en el Acto I– a la conciencia revolucionaria –expresada con claridad en el Acto II–. Al mismo tiempo, la pieza proyecta un espacio escénico dividido en “dos grandes sectores por una zona central” (Urondo, 1986: 117)¹⁵, aunque no de modo simétrico.

Mirando la escena, el sector izquierdo representará el interior de una casa tipo, probablemente situada en el sector oeste del Gran Buenos Aires; está amueblada con criterio poco convencional, aunque se advierta que no hay allí invertido demasiado dinero. (...) El sector derecho mostrará un departamento de la capital, situado tal vez en Caballito: el criterio con que ha sido arreglado será análogo al que se utilizó en el otro sector. (...) La zona central presentará, en el estado más alto, un laboratorio de química; en el intermedio, un despacho de gerente de publicidad y, en el más bajo, la habitación de un hotel por horas. (Urondo, 1986: 117)

Las acciones dramáticas que integran las diez escenas de la obra se despliegan en uno u otro espacio, ya sea en forma intercalada o yuxtapuesta. En las cinco escenas que componen el Acto I, es el personaje de César el que se erige como protagonista, mientras que el de Tulio se mantiene en un lugar secundario. La obra se inicia cuando César experimenta una crisis matrimonial y laboral. La escena I se abre con la confesión a Raquel, su esposa, de que ha conocido a otra mujer (Diana) y de que el matrimonio ha fracasado. No se decide, sin embargo, a separarse de la primera ni a iniciar una nueva convivencia con la segunda, a pesar de que esta última se lo propone. Ambas mujeres se perfilan en este segmento de manera muy diferente. Mientras que Raquel parece sujeta a ciertos convencionalismos –no trabaja, desea conservar la vida de pareja junto a César, aun a costa de

¹⁵ Todas las citas corresponden a la edición *Muchas felicidades y otras obras* (1986), volumen que reúne los cinco textos teatrales de Urondo, publicado por Arte y Literatura (La Habana, Cuba).

admitir que aquélla se ha frustrado—, Diana evoca una mujer con objetivos claros en su vida, capaz de luchar por lo que desea y persuade a César a decidirse respecto de su nueva relación. Poco antes de que César tome la determinación de iniciar una vida junto a Diana, es despedido de su trabajo en una agencia de publicidad. En la discusión que mantiene con Julio, gerente de la empresa y amigo ligeramente mayor que él, impugna su labor de publicista a la que estima enajenante. Su perspectiva parece así coincidir con las ideas acerca de la publicidad y su función dentro de la sociedad de masas que el propio Urondo sostiene en artículos ensayísticos del período¹⁶.

CESAR. (*Ya en discusión*) ¿De qué servicio me estás hablando? La publicidad les sirve a los comerciantes. Sirve para vender, le convenga o no a la gente; sirve para encajarles cosas, para mentir. No podés decir: “Señor no se aliene, no se someta, su heladera puede seguir tirando un tiempito más, no compre todavía una nueva; se enterrará en cuotas inútiles”. (Urondo, 1986: 142)

El personaje de Tulio, si bien actúa en un principio como intercesor en el altercado entre César y su jefe, progresivamente se solidariza con César, discrepando de la actitud de Julio, quien justifica el despido aludiendo que “César es hombre de prensa y no de publicidad” (146) y por esta razón, no se integra a la empresa.

La frustración que César siente respecto de su matrimonio y del trabajo es a la vez experimentada en la relación con su padre. La revisión de su vida acarrea el cuestionamiento de la autoridad paterna y de los mandatos familiares. A través de la palabra de César, el texto parece plantear la impugnación de los jóvenes de *los sesentas* a las generaciones adultas, a las que se culpabiliza de haber caído en el conformismo. El reproche que aquél efectúa a su progenitor se vehiculiza mediante la rememoración de una anécdota infantil y su desenmascaramiento.

CESAR. (...) Miedo de no estar a su altura; siempre estaba más allá y eso exigía una especie de veneración, y usted sabe: los ídolos se caen. (*Pausa larga en que recuerda*). Una vez íbamos caminando por el Parque Lezama; íbamos al Museo Histórico, yo tendría ocho años. (*Pausa*.) No hablábamos, cada uno pensando en lo suyo. (...) En eso sentí algo; como un golpecito aquí (*se toca*

¹⁶ Al respecto, revisar las afirmaciones vertidas por el autor en su “Introducción” al volumen que reúne las ponencias expuestas en la *Primera Reunión de Arte Contemporáneo* (1957). Cfr. también las formulaciones desplegadas en un ensayo posterior, “Vida y muerte del poema” (1964): “La gente y esto no es nuevo, vive la época de la propaganda; todo el mundo trata de vender al otro algún producto en nuestro mundo: un jabón, una salida electoral, una mujer, una forma de convivencia, un estilo de vida. Es lo que se ha dado en llamar el imperativo comercial de nuestra época. Y para vender un producto o muchos, hay que buscar aspectos exteriores comunes, nivelar por abajo, mediatizar. Se logra, o se tiende, a lo que Marx llamaba la enajenación del hombre a su ser genérico” (Urondo, 1964: 14-15).

la cabeza) y me toqué para ver qué era (*mira al padre*): me había cagado una paloma. (*Pausa*) me dio asco; me sentí humillado, pero no podía reaccionar mirándome la mano sucia. (*Pausa.*) Cuando usted se dio cuenta de lo que pasaba, se puso a reír como un loco (*Pausa.*) Creo que yo me tuve que reír un poco, de compromiso (*Pausa, con rabia.*) En realidad, tenía como un nudo. (*Pausa.*) Tenía más ganas de ponerme a llorar, que de reírme. (*Pausa.*) O de insultarlo a usted que se reía. (*Pausa.*) Rogaba que todos los pájaros del cielo le hicieran lo mismo que me habían hecho a mí. (*Recomponiéndose.*) Todavía no sé bien si fue la paloma, o si era usted el que me había cagado (Urondo, 1986: 161).

Aparece así la cuestión de la responsabilidad de los progenitores en la orientación de las elecciones de vida de sus hijos, vinculada también a la del estudio universitario y a la formación profesional como medio para asegurar la subsistencia en el futuro. Es dable plantear, asimismo, que la figura del padre trazada en la obra presenta reminiscencias del padre de Urondo. Se trata de un universitario reformista quien cesanteado por el gobierno de Perón hacia la segunda mitad de la década de 1940, mira ahora con desconfianza el proceso de progresiva politización que acusan los jóvenes estudiantes universitarios. Aunque ni César ni su progenitor aluden abiertamente al peronismo, el texto deja entrever que ésta es la cuestión en torno a la cual ambos personajes exponen sus diferencias.

CESAR. (...) Se acuerda esa tarde, cuando los estudiantes tomaron la universidad y la policía no dejaba pasar a nadie y usted se metió entre los caballos arriesgándose a que... (Se corta.) Yo estaba escondido en una casa vecina; desde allí lo vi pasar y lo vi entrar y esperé que saliera y cuando lo vi salir, pensaba: "Ahora sí, ahora sí lo van a golpear".

PADRE. (Rechazando la variante emotiva.) Todo eso no sirvió para nada. Puro lirismo, después nos echaron como a perros, sin darnos una explicación. (Mirándolo como exigiendo una reparación.) Treinta años borrados de un plumazo. (Con cierta pasión.) Habíamos hecho esa universidad; era nuestra.

CESAR. (Como diciéndole cariñosamente que no se queje.) Después lo repusieron.

PADRE. Hubo que esperar diez años, empezar de nuevo.

CESAR. No puede quejarse: rehicieron todo.

PADRE. No todo. La gente ahora es muy distinta, está muy politizada.

CESAR. Ustedes también estaban politizados; hicieron la Reforma Universitaria, metieron la política en la universidad.

PADRE. Pero estudiábamos, también estudiábamos. Ahora no se hace otra cosa que política, todo es pura política (Urondo, 1986: 158-159).

El diálogo entre padre e hijo desarrollado en la escena V cierra el Acto I. El Acto II, que abarca el resto de la obra, muestra a César ya separado de Raquel y conviviendo con Diana. Al mismo tiempo, señala una transformación en Raquel, quien después del alejamiento de César, mantiene una relación con Tulio. El enamoramiento hacia este último, sin embargo, dura poco y ella termina por admitir que es a su ex-esposo a quien en realidad desea.

Los conflictos laborales de César se intensifican –la policía clausura la revista en la que trabajaba por considerarla “subversiva”–, y simultáneamente aparecen problemas de convivencia entre él y su nueva pareja. Es en este momento del desarrollo de la acción dramática cuando el personaje de Tulio adquiere relevancia dentro de la obra, identificándose con el de César. El primero ha perdido su empleo y ha sido reprimido y luego arrestado por la policía. En la escena VIII, ambientada en las inmediaciones de un puerto, ambos personajes dialogan. Están “un poco alcoholizados, sin llegar a estar borrachos” (1986: 180). Tulio desea confesar a César su relación con Raquel, pero el último se niega a escucharlo porque advierte que la revelación puede causarle algún dolor. Esto lo lleva a reflexionar acerca del vínculo que lo une a Tulio y a reivindicar la amistad por sobre cualquier otro valor¹⁷.

CESAR. (...) Entre nosotros no puede haber malos entendidos. (...) Si entre nosotros hay malos entendidos, tenemos que mandarnos a mudar de este país; del planeta. (...) Vos sos una isla. (Urondo, 1986: 182)

En relación con el tópico de la amistad, el mismo César interviene luego con un largo monólogo en el que evoca las palabras del personaje de Timón, protagonista de la obra *Timón de Atenas* de William Shakespeare, en momentos en que aquél, un rico liberal ateniense, desilusionado de sus amigos, decide apartarse de la vida de ciudad y opta por la existencia solitaria y la misantropía. Una vez que se encuentra fuera de las murallas que rodean a Atenas, Timón vaticina la destrucción de la ciudad mediante la insurrección de jóvenes, sirvientes y esclavos. Éste es justamente el fragmento de la tragedia citado por César.

¹⁷ El tópico de la amistad se reitera, al igual que los del amor, la sexualidad, la revolución, en las diferentes obras del autor.

CESAR. (...) “¡Déjame, Déjame que te mire todavía! ¡Oh, tú, muralla que rodeas a estos lobos, húndete en la tierra y no protejas más a Atenas! ¡Matronas, volveos impúdicas! ¡Padres, que se cambien nuestros hijos en desobedientes! ¡Esclavos y payasos, arracad de sus asientos a los graves senadores de arrugas venerables y gobernad en su puesto! ¡Banqueros en quiebra, manteneos firmes y, antes de pagar vuestras deudas, sacad vuestros cuchillos y cortad la garganta de vuestros prestamistas! ¡Criados de confianza, robad! ¡Vuestros sesudos amos son ladrones de mangas anchas que saquean con la autoridad de la ley! ¡Corred a los lupanares públicos, jóvenes vírgenes y hacedlo a la vista de vuestros padres! ¡Sirvienta, entra en el lecho de tu amo: tu ama pertenece al burdel! ¡Niño de dieciséis años, despoja al viejo rengo de tu padre de su muleta forrada, y sírvete de ella para saltarle los sesos! (Pausa) Que la piedad, el temor, la religión hacia los dioses, la paz, la justicia, la verdad, el respeto de la familia, el descanso de las noches, las reacciones de la vecindad, la instrucción y los modales, los cultos, los oficios, las jerarquías, las tradiciones, las costumbres y las leyes se desvíen en las contrarias anarquías, y reine la confusión. (Urondo, 1986: 183)

La apelación al intertexto shakespeariano posibilita a César introducir la idea de la rebelión social en su discurso. También, la de la libertad unida a la de la responsabilidad sobre la propia vida. A diferencia del personaje de Timón, quien se aparta de la sociedad y elige vivir en soledad, César desestima la emigración como una alternativa válida de transformación y considera, en cambio, que ha llegado el momento de asumir la realidad de su existencia sin alejarse de su entorno.

CESAR. (...) Ya no soy un pibe, Tulio (...), tengo que sentar cabeza, no me puedo pasar la vida de aquí para allá (...), no vale la pena (...), es inútil tratar de salir si uno ha hecho lo que tenía que hacer, o si todavía tiene tiempo de hacerlo; o si tiene miedo, o si todo, esperanzas, ideas, no han sido más que palabras, lindas palabras que no han servido para nada. (Urondo, 1986: 186)

Es Tulio, no obstante, quien ayuda a César a definirse por el cambio y a responsabilizarse por su situación actual. Éste último plantea que quiere separarse de Diana porque el entusiasmo de la convivencia de los primeros días se ha desvanecido. Frente a ello, Tulio aduce que César no es un irresponsable y que si ama a su segunda mujer, entonces no se distanciará de ella. En la escena siguiente, se observa que César finalmente se decide a permanecer junto a Diana.

Los sucesos dramáticos desarrollados en la escena X que cierra la obra, producen una inflexión respecto de los anteriores. En forma semejante a lo ocurrido hacia el final de *Sainete...*, se monta aquí un campo de tortura simbólico, en el que los personajes de Julio y del padre de César devienen en especie de verdugos que conducen a Tulio hasta su tumba. El cortejo se completa con

los personajes de Raquel y de Diana. Ésta última, sin embargo, no actúa como cómplice de los otros tres. Mientras las voces de Julio, Padre y Raquel impugnan el comportamiento de Tulio¹⁸, la de Diana expresa su amor hacia él y le advierte que no se deje “entrampar”. En el momento en que el cortejo se acerca a la tumba, César aparece y junto a Tulio, quien se separa de los demás personajes, observa a la comitiva pasar. Diana ocupa entonces el lugar de Tulio en la fosa, siendo ella finalmente la sepultada.

El discurso de los personajes durante la consumación del entierro incorpora extractos de otra obra de Shakespeare, *Hamlet, príncipe de Dinamarca*. Según lo anotado por el propio autor en una nota al pie, todas las citas corresponden a la Escena Primera del Acto Quinto de la tragedia de Shakespeare. Allí, Ofelia –quien, como se conoce, se ha suicidado ahogada en un río– es sepultada por una comitiva conformada por sacerdotes, Laertes (hermano de Ofelia), el rey Claudio (segundo esposo de Gertrudis y a la vez, tío de Hamlet) y la reina Gertrudis (madre de Hamlet). Cada uno de los personajes de *Veraneando* se identifica con alguno de los personajes shakespearianos: Julio evoca palabras de Laertes; Raquel, las de la reina Gertrudis; el Padre, las de uno de los sacerdotes. Diana, entretanto, se equipara con Ofelia. César y Tulio, que observan el cortejo pasar, evocan al príncipe Hamlet y a su íntimo amigo Horacio, respectivamente.

Como antes, el intertexto trágico posibilita a los personajes introducir la imagen de la lucha social en la obra. Recuérdese que en la escena de *Hamlet...* antes mencionada, el príncipe, una vez que toma conocimiento de las circunstancias de la muerte de Ofelia, reta a Laertes a combatir por la causa de su amada:

REINA. –¡Hamlet! ¡Hamlet!

TODOS. –¡Señores!

HORACIO. –Sosegaos, querido príncipe. (...)

HAMLET. –¡Cómo! Lucharé con él por esta causa hasta que mis ojos cesen de parpadear.

REINA. –¿Qué causa, hijo mío?

HAMLET. –Yo amaba a Ofelia; cuarenta mil hermanos que tuviera no podrían, con todo su amor junto, sobrepujar el mío. (A LAERTES.) ¿Qué estás dispuesto a hacer por ella? (Shakespeare, 2003: 157)¹⁹.

¹⁸ Es clara la significación que adquiere el personaje de Tulio en este segmento de la obra. Él ocupa el lugar de César, o más precisamente, se identifica con éste, como si los dos constituyeran un solo individuo.

¹⁹ Citamos de la versión de *Hamlet...* incluida en Shakespeare (2003).

Igual que Hamlet, César declama que el amor es la razón de su lucha. Sin embargo, en el planteo del protagonista de *Veraneando*, este tópico adquiere connotaciones que no están presentes en el de su intertexto. No se trata ya de una contienda en razón de una causa personal, privada, sino que se fundamenta en un principio solidario, en el que se compromete también al público.

CESAR. “Yo amaba a Ofelia.” (*Miran desaparecer el cortejo, se miran, están de espaldas.*²⁰ *El sector de Diana se ha oscurecido, desapareciendo este personaje también.*) El espectáculo empieza cuando usted llega. (*El otro le sonríe.*) Cuando llegás y podés hacer hago (sic) como la gente (*mientras comienza a buscar algo por distintos lugares del escenario*), esto no quiere decir que vos llegás, hacés algo por cuenta propia y asunto arreglado. (*Pausa, en su acción es seguido por Tulio.*) En ese caso, estarías haciendo algo privado, privativo. (*En ese momento ha encontrado algo: dos carabinas y sus implementos de limpieza y carga, le alcanza una y mirándolo.*) Has privado a los demás; soy un mero onanista, un avaro. (*Se sienta, comienza a limpiar el arma prolijamente.*) En cambio si hacés algo que pueda servir a otra persona, y eso que hacés no es un pretexto para aprovecharte de esa persona, para explotarla o para fabricarte una buena conciencia, sin duda estás haciendo algo como la gente; te estás labrando un porvenir. (*Lo mira*) Porque para mí el porvenirprovenir consiste en poder compartir algo en el presente. (Urondo, 1986: 200)

La intervención de Tulio, cuyo discurso adquiere el mismo tono ejemplarizante que el de César, opera en una dirección semejante. La asunción de la lucha armada es en forma manifiesta defendida por ambos personajes, al igual que las ideas de Karl Marx expuestas en *Manuscritos*, las que son expresamente citadas por César.

CESAR. (*Mirando a Tulio.*) Es nuestro mensaje. (*Cargan las carabinas y sentados a la manera oriental, casi mirándose y de perfil al público.*) Por las buenas o como sea, no veremos más a los hombres separados. Viviendo una vida enajenada; “supongamos que el hombre es el hombre y que su relación con el mundo es una relación humana. Entonces el amor sólo puede intercambiarse por amor, la confianza por confianza. (Urondo, 1986: 201)

A diferencia de El Muchacho, protagonista de *Sainete...*, ninguno de los dos personajes con conciencia revolucionaria de *Veraneando*...muere al final de esta obra. En cambio, ambos permanecen de pie en el escenario, apuntando sus armas hacia el público. Inmediatamente después de que César anuncia que “el espectáculo recién comienza” (202), “*comienzan a tirar todos los*

²⁰ El otro personaje que permanece en escena, junto a César, es Tulio.

tiros que sea necesario – (...)– sin suspenderlos” (202)²¹ mientras, se supone, el público aplaude y se oscurece paulatinamente la escena.

A modo de recapitulación

De acuerdo con la descripción antes realizada, es posible postular que la propuesta de *Veraneando* se orienta, igual que *Sainete...*, a producir un impacto sobre el público. Escrita hacia los años finales de la década de 1960, su opción por la lucha armada es, sin embargo, más clara. En este sentido, vehiculiza una manifiesta intención política, expresada no sólo en su temática, sino también en su estética. Puede postularse que hacia el final de la obra, el recurso a la violencia con el fin de provocar un fuerte impacto, de carácter movilizador en el espectador, configura una estrategia destinada a perturbar lo establecido y a radicalizar el arte, en una operación semejante a la que se tornará cada vez más frecuente en un sector del campo artístico argentino a partir de 1968.

Bibliografía

Obras teatrales de Francisco Urondo

Urondo, Francisco (1971). *Sainete con variaciones en Teatro*. Buenos Aires: Sudamericana.

Urondo, Francisco (1986). *Veraneando en Muchas felicidades y otras obras*. La Habana: Arte y Literatura.

Azor Hernández, Ileana (1980). “Francisco Urondo, eterno perseguidor de nuevos designios y formas” en *Conjunto*, N° 46.

Brascó, Miguel (1964). “Presentación de *Nombres* de Francisco Urondo” en *Zona de la poesía americana*, Vol. 3, N° 19, mayo.

Fischer, Ernst (2002). “El problema de lo real en el arte moderno” en Georg Lukács *et al.*: *Realismo. ¿Mito, doctrina o tendencia histórica?*. Buenos Aires: Lunaria.

Montanaro, Pablo (2003). *Francisco Urondo: la palabra en acción- Biografía de un poeta y militante*. Buenos Aires: Homo Sapiens.

Orgambide, Pedro (1970). “Urondo, Francisco” en Pedro Orgambide y Roberto Yahni (dirs.): *Enciclopedia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Sudamericana.

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

²¹ Las cursivas son del autor.

- Sin autor (1966). “Teatro: Los rostros de la realidad” en *Primera Plana*, agosto-septiembre.
- Sin autor (1967). “Sainete con variaciones, de Francisco Urondo”, “Calendario de Primera Plana” en *Primera Plana*, diciembre.
- Sin autor (1969). “El mosquetero triple” en *Primera Plana*, junio.
- Pellettieri, Osvaldo (1989). “El teatro argentino del sesenta y su proyección en la actualidad” en Osvaldo Pellettieri (comp): *Teatro argentino de los 60. Polémica, continuidad y ruptura*. Buenos Aires: Corregidor.
- Pellettieri, Osvaldo (1997). *Una historia interrumpida. Teatro Argentino Moderno (1949-1976)*. Buenos Aires: Galerna.
- Shakespeare, William (2003). *Obras completas. Tragedias*. Estudio preliminar, traducción y notas por Luis Astrada Marín. Madrid: Aguilar.
- Urondo, Francisco (1957). “Introducción” en AA. VV: *Primera Reunión de Arte Contemporáneo*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- Urondo, Francisco (1964). “Vida y muerte del poema” en *Hoy en la cultura*, N° 13, marzo-abril.
- Urondo, Beatriz y Amato, Germán (2007). *Hermano, Paco Urondo*. Buenos Aires: Nuestra América.
- Zayas de Lima, Perla (2006). *Diccionario de autores teatrales argentinos (1950-2000)*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.