

Obra poética completa
1959-1977

Roberto Jorge Santoro

Obra poética completa
1959-1977

Prólogo, notas, corrección
y supervisión general:
Rosana López Rodríguez

Ediciones 

Santoro, Roberto

Obra poética completa 1959-1977. - 2a ed. - Buenos Aires : RyR,
2013.

666 p. ; 20x14 cm.

ISBN 978-987-1421-70-1

1. Poesía Argentina. I. Título

CDD A861

©Dolores Méndez y Paula Santoro.

Derechos de edición en castellano reservados para todo el mundo:
©CEICS-Ediciones ryr, 2013, Buenos Aires, Argentina

Queda hecho el depósito que marca la ley 11723
Printed in Argentina-Impreso en Argentina

Se terminó de imprimir en Pavón 1625, C.P. 1870.
Avellaneda, provincia de Buenos Aires, Argentina.
Ediciones ryr, Buenos Aires, septiembre de 2013
Responsable editorial: Gonzalo Sanz Cerbino
Prólogo, notas y corrección: Rosana López Rodríguez
Diseño de tapa: Sebastián Cominiello
Diseño de interior: Gonzalo Sanz Cerbino
www.razonyrevolucion.org
editorial@razonyrevolucion.org

Agradecimientos

Queremos agradecer muy especialmente la cordialidad y la disposición de Dolores y de Paula Santoro. A Claudio Golonbek por las sugerencias y los datos aportados. También a Jorge Cutello, por los inéditos que nos facilitó para esta edición, y a Rafael Vásquez por todo su tiempo y paciencia (y por haber conservado con amorosa dedicación todas esas joyas poéticas).

A los compañeros que, ligados de una manera u otra a la obra poética y a la militancia de Roberto Santoro, celebraron con mensajes de apoyo este emprendimiento: a José Antonio Cedrón, Eduardo Dalter y Gabriel Impaglione.

Nota del Editor

La obra poética de Roberto Santoro presenta ciertas complejidades a la hora de reeditarla en un solo volumen. Estas líneas están dedicadas a hacer explícitos los criterios que utilizamos. No hubo mayores problemas con la obra editada, pero, como suele suceder siempre, sí con los inéditos. Buena parte de ellos surgió del archivo personal del poeta, aportados por su esposa, Dolores Méndez, y su hija, Paula Santoro. Otros llegaron a nuestro poder gracias a Jorge Cutello. Claudio Golonbek arrió datos de publicación de algunos de ellos que consideramos originalmente inéditos. La corrección fue realizada por Rosana López Rodríguez, con la colaboración inestimable de Dolores y Paula.

Los textos fueron ordenados con el siguiente criterio. En primer lugar, separamos la obra en éditas e inéditas. La obra editada fue dividida en tres secciones: Libros, Canciones (entendiendo que constituye una parte específica de la producción del autor) y Otros poemas (en donde incluimos todo lo que no forma parte de libro alguno). Se ha seguido aquí un orden cronológico. La obra inédita también fue dividida en tres secciones. Por un lado, las Series. Allí volcamos series de poemas, respetando el orden en que aparecían en los originales, entendiendo que para su autor esa secuencia tenía un significado específico (tal vez constituían proyectos de libros que no llegaron a ver la luz). Dentro de estas series inéditas había poemas publicados en periódicos o revistas. El criterio que utilizamos aquí fue dejarlos en la serie para no desvirtuar su sentido, aclarando mediante una nota lugar y fecha de publicación. A su vez, dentro de estas series, algunos tenían la fecha en que fueron escritos, aunque no respetaban un orden cronológico. Aquí optamos nuevamente por mantener el orden de la serie, independientemente de las fechas. En las otras dos secciones en que dividimos la obra inédita (Canciones y Otros poemas), los textos siguen un orden cronológico. En los casos en que no pudimos determinar la fecha en que se escribió

algún poema, lo ubicamos al final de la sección. También nos encontramos con algunos sin título, a los que se identificó con un asterisco (*) al final de la primera línea.

Por último, incluimos como anexo el único ejemplar de *La cosa*, una publicación satírica de la que Roberto Santoro participó junto con otros artistas.

En la recopilación también nos encontramos con poemas repetidos, a veces con modificaciones menores, como el título, el orden de los versos o alguna palabra. En el caso en que esos poemas formaran parte de alguno de los libros u obras musicales, optamos por dejar las dos versiones para no afectar el sentido de la obra. En otros casos, en los que consideramos que no se afectaba una obra específica, optamos por dejar la versión más reciente, aclarando en la nota correspondiente la existencia de otras versiones y los cambios que contenían.

En cuanto a la diagramación, se presentaron ciertas dificultades para reproducir fielmente la obra del poeta. Los libros publicados fueron editados originalmente en diferentes formatos (carpetas, plaquetas, afiches), casi todos contenían dibujos o grabados y muchas veces se utilizaron distintas tipografías. Resolvimos mantener el mayor grado de fidelidad a la forma en que la obra fue publicada en su momento. Con respecto a la tipografía, en el caso de que hayamos tenido que hacer alguna modificación de formato para unificar estilos, lo aclaramos mediante nota. Lamentablemente, por una cuestión de espacio, no pudimos incluir los dibujos, grabados y tintas, pero sí indicamos quiénes ilustraron los originales. Un criterio general que tomamos en esta edición fue que todos los títulos de poemas van en imprenta minúscula, cuando en la obra original algunos estaban en imprenta mayúscula.

El preceptor

Roberto Santoro, el poeta imprescindible (1939-1977)

Rosana López Rodríguez

O, como diría el Barrilete: porque un hilo largo llamado corazón me mantiene atado a la tierra y obliga a levantarme al cielo, para medir en esa distancia la verdad hermosa del poeta. Les quiero decir, tengo los pies en la tierra y la cara en el viento, mirando hacia abajo, porque de ahí me sostienen y me tironean; me quitan el nombre si me rompo y vuelvo a ser un papel sin sentido.
Roberto Santoro

La investigación suele ser un recorrido arduo y sinuoso; las más de las veces placentero, otras, no tanto. De vez en cuando nos depara un camino no previsto, que nos remonta por encuentros y descubrimientos de una fuerza y una luz apenas entrevistas al comienzo. Mientras trabajábamos con *Barrilete*, una revista publicada entre 1963 y 1974, empezamos a sospechar que el *alma mater* de la publicación era mucho más que algún que otro poema suelto en la revista. Así fue como nos acercamos a la vida y la obra de Roberto Jorge Santoro: tirando la piola del *Barrilete* había un intelectual que superaba largamente la *Literatura de la pelota*,¹ una antología reeditada el año pasado, en la que hay apenas dos textos de su autoría, acompañados de una selección de otros autores y cuyo eje es una de las pasiones del compilador: el fútbol. Encontramos, también, que una cierta forma de ver su intervención político-intelectual resulta tener en cuenta exclusivamente esos intereses, superficiales si se quiere, de Santoro: un poeta del fútbol, del barrio, del tango. El militante del PRT sería, simplemente, el que dio lugar

¹Santoro, Roberto: *Literatura de la pelota*, Ediciones Lea, Buenos Aires, 2007.

en una publicación poética a autores como Discépolo y Manzi y se preocupaba por la estética del balompié. ¡Qué poco tendría para decirnos hoy si hubiera sido solamente eso! De la altura y la tensión de ese juguete dialéctico de niño grande, se encarga esta introducción.

Los trabajos y los días

Roberto Santoro nació en Buenos Aires, el 17 de abril de 1939. Su padre fue Salvador Santoro, inmigrante italiano, y su madre, Emilia Delisio. “Roberto empezó la primaria en la escuela n° 18 D. E. 14, en Federico Lacroze entre Fraga y Roseti, y la completó en el Colegio Manuel Belgrano de los hermanos maristas (...) donde terminó los estudios secundarios en 1956, recibiendo de Bachiller. Ingresó inmediatamente a la Facultad de Filosofía y Letras”, pero debió incorporarse al servicio militar en la Marina durante dos años. Como había estudiado francés en la Alianza Francesa, “cuando vino a Buenos Aires el buque escuela Jeanne d’Arc le tocó ser ‘guía turístico’ de los marineros galos. Premiado por su desempeño, fue uno de los elegidos para el 8° viaje de instrucción del buque escuela La Argentina, a bordo del cual recorrió destinos insólitos (Sudáfrica, Australia, Nueva Zelanda, las islas de la Polinesia...).”²

El 16 de diciembre de 1965 se casó con Dolores Méndez, tal como dice la tarjeta con dibujo de palomas que él mismo diseñó y repartió entre sus amigos y que pudimos ver cuando nos acercamos por primera vez a los originales de la obra que hoy presentamos. Prometía “suelta de palomas y entrada libre”. Según recuerda Dolores, palomas no hubo, ni quien sacara fotos. Una corrida hasta un local de fotografía de la zona y la diligencia de su dueño permitieron el registro de ese día sin palomas, pero con entrada libre. “Menos mal que hay alguien que labura mientras nosotros estamos de joda”, dijo Santoro. Algo menos de un año después, nació su hija Paula. Hombre no sólo de oficios varios, sino inquieto y preocupado desde siempre, fue (además de poeta) vendedor en un puesto de mercado (almacén primero, artículos de limpieza

²Garrido, Lilian; “Ni un minuto de silencio para el 10”, en Santoro, *Literatura...*, op. cit., p. 8.

después), empleado en el Sindicato de Músicos, pintor de brocha gorda y preceptor en una escuela secundaria. Según cuentan los que lo conocieron, hacía gala de un sentido del humor insuperable que desplegaba como histriónico contador de chistes. Fue, además, un humanista convencido que no separó su actividad artística de su compromiso, primero, y de su militancia, después. El tipo que supo declarar: “Lo más importante es ser uno cuando se vive y ser el mismo cuando se escribe.”³

Esa unidad entre la vida y la obra llevaron al poeta a lograr la mayor libertad posible que un artista pueda tener, es decir, haciéndose cargo de la necesidad, personal y social. Cuando no tuvo dinero para publicar sus libros y los de sus compañeros hizo un curso de linotipia en la Escuela Técnica n° 31 de La Boca para aprender el oficio. Copió textos en máquina de escribir, se entintó las manos, luchó con la linotipo y la rotaprint, dobló y armó carpetas:

“Al principio, mis manuscritos entraban por las puertas de las imprentas tradicionales y de ellas salían transformados en libro. Con la excepción de haberlos escrito, yo no tenía nada que ver con la realización. Hasta que me di cuenta de que había que poner manos a la obra. Esto quiere decir: comprar el papel, realizar el armado de las carpetas o de las cajitas de cartón, compaginar la inclusión de hojas escritas y dibujos –los pintores acompañan la tarea-, tomar mate mientras se trabaja, es decir, asociarse para derrotar los costos elevados, la mufa de las imprentas. Formar un grupo de trabajo. Todos colaborando con todos. Nada de especialistas: la tarea colectiva, común, integradora, que sirve para derrotar la imposibilidad de poder publicar un libro en esta sociedad competitiva y castradora. *Gente de Buenos Aires y Papeles de Buenos Aires* –así nos llamamos-, pueden servirle al que quiera publicar.”⁴

Esa necesidad domesticada es una sola con la necesidad social y la virtud estética: su mayor aspiración era ver los poemas como volantes, arrojados en manifestaciones, mariposas para quienes están en la calle, luchando. El objeto libro no era lo más adecuado.

³Del prólogo de Garrido, tomado de un reportaje publicado en la revista *Rescate*, octubre de 1973.

⁴Ídem.

El desesperado oficio de escribir

Así, muy parecido es el título del primer libro que publicó en 1962: *Oficio desesperado*. Ese mismo año también salió *De tango y lo demás*, cuya versión completa data de 1964. *El último tranvía* (cinco poemas acompañados por xilografías de Miguel Ángel Rozzisi) es de 1963, así como también *Nacimiento en la tierra*⁵. Un año después, publicó una serie de poemas escritos entre 1959 y 1962, *Pedradas con mi patria* (con dibujos de Oscar Smoje). En 1962 escribió también *Prontuario de mi corazón*, una serie de poemas encadenados que no fueron publicados con el formato de libro sino en el diario *La Capital*, de Mar del Plata en el '66. *En pocas palabras* es una obra poética breve, una plaqueta del año 1967. En el '71 vio la luz la mencionada *Literatura de la pelota y A ras del suelo*, ocho poemas con ocho dibujos realizados por artistas plásticos amigos. Al año siguiente editó *Uno más uno humanidad* y *Desafío*, con ilustraciones de Pedro Gaeta. El 17 de noviembre de 1972 se estrenó su tragedia musical *En esta tierra lo que mata es la humedad*, musicalizada por Raúl Parentella y dirigida por Lorenzo Quinteros. El sello discográfico Music Hall editó un LP con diez canciones, nueve de las cuales son letras de Santoro.

También ilustró Gaeta los poemas de *Cuatro canciones y un vuelo* (1973). Ese mismo año también vieron la luz *Las cosas claras* y *Poesía en general*. Santoro declara que es también autor de una serie de canciones, *Lo que veo no lo creo*, y que Jorge Cutello era el compositor. Ese proyecto quedó inconcluso, pues la grabación no se realizó. Hasta hoy, el único texto publicado de esa serie era “Mi ciudad es un gran bache”, que salió en el último número de *Barrilete*. Gracias a la generosa colaboración del compositor, contamos hoy con dieciséis poemas más.

No negociable fue su última publicación: formó parte de la Colección La Pluma y la Palabra, de la Editorial Papeles de Buenos Aires, grupo “que reunía a Santoro con el pintor Pedro Gaeta, el

⁵Según Rafael Vásquez, “continuación temática y lírica de *Oficio desesperado*.” Vásquez, Rafael: *Informe sobre Santoro*, Libros de Tierra Firme, Buenos Aires, 2003, p. 8.

poeta Luis Luchi y el músico Eduardo Rovira”.⁶ La Pluma y la Palabra editó 38 carpetas y después, con el mismo emprendimiento editorial, Santoro inició otra colección: El Ojo Abierto. Sólo alcanzó a salir el primer número, en 1976, *El sentido de clase en la novela del campo argentino (La tierra vista por los propietarios de la tierra)*, de Elías Castelnuovo. Uno de sus compañeros de *Barrilete*, el también poeta Rafael Vásquez, publicó en su *Informe sobre Santoro*, una serie de poemas inéditos hasta el momento, escritos en noviembre de 1976: *Veinticinco poemas negros sin filtro*.

La experiencia colectiva que condensa la evolución artística y política de Santoro y un grupo de poetas en las décadas del '60 y '70 fue, sin duda alguna, *El barrilete*. Con una regla, que era la de no autopublicarse (salvo contadas excepciones), los poetas se reúnen alrededor de las propuestas que acercaban al grupo para su discusión: otros poetas, temas y producciones que, de ser aprobados, serían incorporados en la publicación.

Leopoldo Juan González, poeta, militante del PRT y del FATRAC (Frente Antiimperialista de Trabajadores de la Cultura), cuenta su perspectiva acerca de *Barrilete*: “En realidad el proyecto de los muchachos era espectacular y muy cercano a lo que proponía el Frente. *Barrilete* era sacar la poesía a la calle, creo que Patiño fue quien acuñó la frase. Pero eso era. Era poner la poesía en la vereda, la poesía en el bolsillo del trabajador.” Las mariposas volaban desde el comienzo, en el proyecto original de Santoro:

“Siempre le interesó a Santoro la mayor apertura, la mejor difusión popular, no por una demagogia pasajera u oportunista sino por una vocación auténtica de compartirlo todo. Renegó siempre de la imagen del poeta encerrado en su torre de marfil, ubicándose como un trabajador de la cultura, un ‘obrero de la palabra’ según el verso de Blas de Otero.”⁷

Otro de los protagonistas de la experiencia *Barrilete*, Carlos Patiño, cuenta que se hacían recitales, lecturas en sociedades de fomento, fábricas, etc., y que la aprobación de los poemas que se iban

⁶Vásquez, op. cit., p. 14.

⁷Ibíd., p. 9.

a publicar era discutida colectivamente. Con un dejo humorístico, Patiño confiesa que en los tres primeros Informes, sus poemas no fueron aceptados. “Una decisión lógica”, pues él escribía en la línea de Rilke, de Hesse, de *El lobo estepario*: “Que se me produjera un cambio en el bocho costaba mucho trabajo. Y después, para que eso te baje a la mano tiene que venir todo un proceso, una crisis ideológica.”⁸

Los primeros cinco números se publicaron en 1963 (agosto, septiembre, octubre, noviembre y diciembre), dirigidos por el poeta con la colaboración de su madre, Emilia de Santoro, que participa como secretaria de redacción. Ocho páginas sin numerar que comenzaron a crecer a partir del número 5: en ese momento los responsables firmantes de la nota editorial “Aflojale que colea”, son Daniel Barros, Gerardo Berensztein, Martín Campos, Oscar Castello, Oscar Grillo, Tito Lencioni, Miguel Ángel Páez, Armando Piratte, Ramón Plaza, Rodolfo Ramírez, Miguel Ángel Rozzisi, Jorge Rutman, Horacio Salas, Roberto Santoro, Marcos Silber, Oscar Smoje, Rafael Alberto Vásquez y Atilio Luis Viglino. Con apenas unos cambios en los nombres, aparece el número 6 en febrero de 1964; ya es *Barrilete* y Emilia de Santoro deja la secretaría. Las páginas están numeradas y son veinte. Veinticuatro páginas para el número 7, de marzo-abril de 1964. Ese mismo año habrá visto la salida de los números 8 (julio-agosto) y 9/10 (octubre-diciembre). Éste último ya tiene 36 páginas. Al año siguiente publicaron un solo número, el 11. En el '66 el número 12 (agosto-septiembre) no cuenta con la presencia de Santoro en su comité editorial. Aparecen ahora sólo cuatro directores: Alberto Costa, Carlos Patiño, Felipe Reisin y Rafael Vásquez. El número 13 es de diciembre de 1967 y en octubre de 1968 se publica el número 1, año V, segunda época, ambos a cargo de Costa y Patiño. Santoro no aparecerá sino en el último número de la publicación, en 1974: año XII, número 1. Esta

⁸Patiño, Carlos: “Barrilete revolucionario”, *El Aromo*, n° 21, julio 2005, p. 14. Consúltese en: <http://www.razonyrevolucion.org.ar/textos/elaromo/secciones/culturaeizquierda/Aromo21julioBarrileteRevolucionario.pdf>.

vez no tiene el formato de revista, sino que es un sobre con folletos y páginas sueltas.⁹

La ausencia de Santoro en los números señalados tiene su razón. A partir de Onganía, se produce en *Barrilete* una fractura relacionada con decisiones políticas. Mientras varios miembros se ligan a la experiencia cubana, viajan a la isla y proponen fuertes cambios de contenido, Santoro parte y arma otro grupo. ¿Cuál fue la posición que adoptó Roberto Santoro con relación a esta coyuntura y, consecuentemente, por qué se distanció del proyecto entre los años 1966 y 1968? ¿Por qué publicó un solo libro, muy breve, apenas ocho poemas, en 1967, y ningún otro texto vio la luz hasta el año 1971? ¿Cuáles fueron las razones por las cuales retomó la poesía del tango y el homenaje a Buenos Aires? Por el momento, no contamos con elementos suficientes como para responder estas preguntas. Esas respuestas podrían reconstruir el recorrido de la conciencia política e intelectual de Santoro. Tenemos con el poeta una deuda y el compromiso de saldarla. Por ahora, podemos acercarnos al asunto a través de la mirada de uno de sus protagonistas, Alberto Costa:

“Después vino el golpe de Onganía y empezaron los resquemores. Algunos eran más cuidadosos que otros. En *Barrilete*, publicamos nuestro repudio y algunos de los integrantes se fueron. Nada que reprocharles. Ahora. En aquel momento nos puteamos. Los que nos quedamos nos fuimos haciendo más radicales. En algún momento alguien trajo unos poemas que

⁹En *Las revistas literarias argentinas*, de Lafleur, Provenzano y Alonso, se dedican dos páginas al comentario sobre *Barrilete*. Predominantemente descriptivas, no se explayan demasiado respecto de las características de la publicación, no han tenido a la vista los 15 números publicados y tampoco dicen nada con relación a los informes: “He aquí conformada a través de esta revista (la última entrega de *El Barrilete* que hemos consultado corresponde al n° 13, de diciembre de 1967), la tonalidad de una izquierda menos intelectualizada, menos atenta a planteos teóricos y abstractos y sí, más preocupada por responder, en el plano de la creación poética a exigencias, rupturas, angustias, en fin, a todo el singular estilo que envuelve y acosa al hombre de hoy.” Lafleur, Héctor, Sergio Provenzano y Fernando Alonso: *Las revistas literarias argentinas (1893-1967)*, Ediciones El 8vo. Loco, Buenos Aires, 2006, p. 254.

habían escrito en Salta algunos integrantes de la guerrilla de Massetti. La discusión fue muy dura. De pronto entró en cuestión el tema de la calidad de los escritos publicables en *Barrilete*. (...) la mayoría decidió que había que publicarlos por su valor testimonial, no por su valor poético. (...) El pelado Santoro, fundador de *Barrilete*, se fue, junto con otros cuantos. Nos quedamos Patiño, yo, y algún otro. Y comenzó otra etapa, la anteúltima.”¹⁰

La experiencia *Barrilete* fue más allá de la revista. A partir de 1963 Santoro había comenzado a publicar los “informes”: cuadernillos de poemas en los que una serie de autores escribía sobre un tema determinado. Surgieron así el *Informe sobre Lavorante*¹¹ (junio de 1963), el *Informe sobre el desocupado* (agosto de 1963), el *Informe sobre la esperanza* (octubre de 1963), el *Informe sobre Discépolo*, el *Informe sobre Santo Domingo*¹² y el *Informe sobre el país*. Según Rafael Vásquez éste sería el último informe, del año 1966. Decimos “sería” porque el mismo Vásquez señala que hubo otro, aunque con características muy especiales: “en 1974, una anunciada visita del dictador chileno general Pinochet a Buenos Aires (...) hizo que el grupo participara en un peculiar ‘informe’ que no llegó a publicarse en cuadernillo: se fotocopiaron volantes sueltos con los poemas de repudio de cada uno, que los mismos poetas repartimos en algunos barrios de la ciudad, completando la entrega, hacia la noche, en un acto público que se había convocado en la cancha del club Atlanta, en Villa Crespo.”¹³ Efectivamente, esos poemas no fueron editados, sino impresos como volantes; las declaraciones de los miembros de *Barrilete* son coincidentes: Alberto Costa señala lo mismo que Vásquez. Contamos hoy con los poemas de Santoro escritos para la ocasión, gracias a la colaboración de Dolores y de Paula.

¹⁰Tomado de <http://www.galeon.com/elortiba/santoro.html>.

¹¹Lavorante era un boxeador mendocino que hizo su carrera en EE.UU. Durante una pelea quedó en estado de coma a raíz de un knock out. Fue trasladado a la Argentina, donde falleció tiempo después.

¹²Fue escrito cuando, bajo la presidencia de Lyndon Johnson, las tropas norteamericanas invadieron la República Dominicana el 25 de abril de 1965, con la advertencia de que EE.UU. no habría de permitir otra Cuba en el continente. Tuvo una tirada de 4 mil ejemplares.

¹³Vásquez, op. cit., p. 10.

Pedro Gaeta conoció a su *hermano elegido* en una circunstancia muy especial: “lo vi por primera vez en el hall del cine Dilecto, en avenida Córdoba, donde entonces funcionaba el Cine Club Núcleo. Salíamos distraídamente del cine con mi ex mujer y me sorprendió una voz cascada pero chispeante: ‘*La Cosa*. Salió *La Cosa*. Compre *La Cosa*... Yo la escribo, yo la edito, yo la vendo.’ Ése fue el inicio de una amistad entrañable.”¹⁴ A pesar de esa frase recordada por Gaeta, quien por esa época era militante de la SAAP (Sociedad Argentina de Artistas Plásticos), Santoro nunca llevaba adelante proyectos estrictamente individuales. También escribía allí el poeta Gerardo Berensztein, aportaba sus colaboraciones el periodista Norberto Salguero y dibujaba Rodolfo Campodónico. De hecho, el grupo *Gente de Buenos Aires* se conformó no solamente con el poeta y el pintor, se sumaron también otro poeta, Luis Luchi y un músico, Eduardo Rovira. Santoro encaró este proyecto a partir de 1966, año en que se distanció de *Barrilete*. Juntos editaron carpetas con poemas y dibujos, discos, hicieron recitales de música y de poesía, realizaron lecturas públicas en fábricas, sociedades de fomento, teatros, universidades. Este tipo de actividades ya las venía realizando con el grupo *Barrilete*: “lectura con debates posteriores en las escuelas, sociedades de fomento, teatros, facultades, clubes, cines (...), armaba exposiciones de poemas ilustrados (...), distribuía él mismo la revista en kioscos y librerías y la vendía en la puerta de los cines, de las facultades y del estadio Luna Park (allí lo hicieron aprovechando el acto sobre la enseñanza libre-laica el 13 de agosto de 1964).”¹⁵

¹⁴Gaeta, Pedro: “El hermano elegido”, en *El colectivo*, agosto-septiembre 2008, año 3, n° 20, Paraná, p. 13. *La Cosa* es una publicación humorística, un “aparecedario satírico”, según palabras de Santoro. Contamos únicamente con el número 4 (sin fecha), presumiblemente el único ejemplar publicado, según la información que nos ha brindado un estudioso de la obra de Santoro, Claudio Golonbek: “Ponerle cualquier número fue parte del concepto de la edición de *La Cosa*”. Aparecen allí desde poemas en los que se encadenan una serie de lugares comunes que, en su sucesión, revelan la ideología subyacente, hasta graffitis o frases de las que se filetean en camiones y colectivos.

¹⁵Garrido, op. cit., p. 12. Las lecturas de los poetas de *Barrilete* son descritas por Carlos Patiño en el texto ya citado: “(...) hicimos varias lecturas

Con el sello editorial de *Papeles de Buenos Aires*, vio la luz el último libro publicado por Santoro: *No negociable*.

También fue colaborador de otras publicaciones, en especial del periódico de Vedia, provincia de Buenos Aires, *Alberdi*, en el cual vieron la luz obras de importantes poetas de la época.¹⁶ Por medio de esa publicación conocerá a Dardo Dorrónzoro, primero a través de la lectura, tiempo después, personalmente.

Del sindicalismo a la guerra civil

La primera intervención política pública de Roberto Santoro se llevó a cabo con un encendido discurso en el acto de la Alianza Nacional de Intelectuales, el 10 de abril de 1964. Es precisamente en ese momento en el que Santoro hizo un llamado explícito a la militancia sindical:

“Creemos que el paso previo ha de ser en lo que a los escritores se refiere, ganar la Sociedad que nos agrupa. Reitero así, un llamado que hacemos desde la Revista *El barrilete*, grupo al cual pertenezco. Decimos allí que reivindicamos a favor de los escritores la necesidad de una decisiva militancia gremial. La SADE viene sufriendo desde hace muchos años la inoperancia de sus ejecutivos y la desaprobación (...) de sus denostadores. A la SADE no se la ignora, se la gana apoyando con toda actitud positiva y marcando a fuego sus defecciones. Ponemos el acento en la urgencia de un acercamiento de la familia literaria a la que debería convertirse en institución celosa de los intereses de sus miembros. Especialmente invitamos a los escritores jóvenes a concretar ya mismo su afiliación. (...) Primero conquistar los sindicatos respectivos; entonces total apoyo a la Alianza de Intelectuales y basta de teorías; prácticas, acción a favor de la cultura y para las mayorías.”

de poemas en las universidades. Recuerdo una de las más lindas, de las más llenas, de las más quilomberas, fue en la UBA, en la clase de Vicente Zito Lema.”

¹⁶Dalter, Eduardo: “El periódico *Alberdi* (1923-1976) y sus poetas”, en *Razón y Revolución*, n° 10, primavera de 2002, pp. 25-38.

Esta convocatoria aparece tanto en ese discurso como en las páginas de *Barrilete*: los escritores eran llamados a ganar la SADE para los trabajadores de la pluma. Al pie de la página 23 del n° 7¹⁷, leemos:

“Un medio envilecido por el mercantilismo no puede cotizar aquello que contradiga sus leyes. EL BARRILETE establece una remuneración para las colaboraciones que publique, entendiendo así tributar reconocimiento a las tareas del intelecto. Rodear a la SADE, abordarla, ganarla a favor de los intereses de sus miembros. EL BARRILETE invita a los jóvenes poetas y escritores a concretar ya mismo su adhesión.”

Así, en las elecciones del 22 de agosto del '65 se presentó la lista Movimiento Gente Nueva, en la que participaban los poetas de *Barrilete*, además de otros muy conocidos.¹⁸ No ganaron, pero Santoro volvería a la carga dos veces más: en 1973, se presentó con el Movimiento de Escritores por la Liberación Nacional. El presidente propuesto era Humberto Costantini y el vicepresidente, Raúl Larra. Los secretarios, Juan José Manauta y Santoro y el tesorero, un poeta cuya desaparición hemos sufrido recientemente, Julio César Silvain. Lubrano Zas, Armando Tejada Gómez y Marcos Silber también integraban la lista. Dos años después, con la Agrupación Gremial de Escritores, un frente cuya lista estaba

¹⁷En el n° 7 de *Barrilete* se publica una Declaración de Principios de la Alianza, pues el gobierno de Illia había prohibido la realización de un acto: “En el mensaje del 1° de mayo, el presidente Illia no ahorró palabras para reafirmar la voluntad oficial de respeto a la libertad de expresión. El día 22 de abril se prohíbe el acto que programara la Alianza Nacional de Intelectuales y pocos días después, la misma policía que -cuerpo presente- garantizó aquella prohibición, guardó la seguridad de un mitin fascista en el teatro Buenos Aires. Otra vez se desnuda el doble poder, el brazo armado de la reacción.” *Barrilete*, n° 7, p. 3.

¹⁸Pedro Orgambide, Alberto Vanasco, Dalmiro Sáenz, Juan José Sebrelí, Luis Ricardo Furlan, Ariel Ferraro, Federico González Frías, Arnoldo Liberman, Esteban Peicovich, Alberto Luis Ponzó, Antonio Requeni, Germán Rozenmacher, Juan José Saer, Horacio Salas, Roberto Santoro, Marcos Silber, Rafael Vásquez y Héctor Yánover.

encabezada por Elías Castelnuovo y Bernardo Kordon. El candidato a secretario era David Viñas; el resto se integraba con Roberto Santoro, Alberto Luis Ponzó, Rafael Vásquez, María Rosa Oliver, Iverna Codina, Humberto Costantini, Héctor Borda Leño, Carlos Alberto Brocato, Alberto Costa, Luciana Daelli, Guillermo Harispe, Isidoro Blaistein, Hebe Benasso, Hugo Ditaranto, Martín Campos, Simón Kargieman, Lubrano Zas, Nira Etchenique, Liliana Heker y María Cristina Taborda. Tampoco ganaron esta vez, pero los tiempos ya eran políticamente diferentes para Santoro, quien ya había iniciado su militancia orgánica partidaria para esta época. Su palabra, nunca neutral, se expresará ahora de una manera abiertamente política:

“Roberto Santoro: Sangre grupo A, factor Rh negativo, 34 años, una hija, 12 horas diarias a la búsqueda absurda, castradora, inhumana, del sueldo que no alcanza. Dos empleos. Vivo en una pieza. Hijo de obreros, tengo conciencia de clase. Rechazo ser travesti del sistema, esa podrida máquina social que hace que un hombre deje de ser un hombre, obligándolo a tener un despertador en el culo, un infarto en el cuore, una boleta de Prode en la cabeza y un candado en la boca.”¹⁹

Sabiendo claramente de qué se trataba, “jugarse la palabra es jugarse la vida”²⁰, declarará con convicción propia de momentos heroicos. Efectivamente, de esos tiempos se trata. Con la búsqueda descubrimos que Santoro estaba detrás de un informe cuya existencia nadie (casi nadie) mencionaba siquiera. El último informe de *Barrilete*, con fecha 22 de agosto de 1974, sería, entonces, el *Informe sobre Trelew*. Un documento que, según el testimonio de Carlos Patiño, uno de los miembros de la última etapa de *Barrilete*, apenas alcanzó a distribuirse y la tirada fue retirada de todos los quioscos por orden de la Triple A²¹. Leopoldo González confirma

¹⁹Revista *Rescate*, 16 de octubre de 1973. Tomado de Garrido, Lilian, op. cit., p. 8.

²⁰Revista *Generación setenta*, 1974. Tomado de Garrido, op. cit., p. 21.

²¹“Y la Triple A publicó una solicitada a todo tamaño condenándonos a muerte, uno por uno, con todos los nombres. En todos los diarios. A todos los que estaban en el informe... Y a varios los mataron, a Enrique

su existencia y que no salió a la calle ya que los militantes de *Barrilete* estaban amenazados por la Triple A. Sin embargo, lo que Leopoldo supone es que varios compañeros debieran haber conservado algún ejemplar: “Pero tiene que haber... es más, yo tenía uno que cayó preso conmigo. Todo eso lo perdí, yo perdí una biblioteca importantísima que nunca más tendré.” Libros perdidos, libros quemados, símbolo de las vidas robadas a la lucha.

Casi nunca falla el anticuario que, dinero mediante, ofrece un fragmento de historia. Aquí estamos, con el documento en nuestras manos, y vuelven a sonar en nuestro corazón las palabras de Leopoldo y la voz de Santoro; por eso nos impresiona y nos conmueve el documento que tiene el mismo formato que los informes de *Barrilete*, pero que esta vez tiene mucho más que poemas. Editado por la Comisión Familiares Presos Políticos Estudiantiles y Gremiales (COFAPPEG), “colaboraron en este homenaje a los HEROES DE TRELEW el grupo BARRILETE y el FRENTE DE TRABAJADORES DE LA CULTURA”, tal como leemos en el colofón. Vemos allí el afiche con las fotos de los militantes muertos, una transcripción de la entrevista hecha a Pujadas y Bonet (el “testamento político de los héroes de Trelew”), consignas que ocupan toda la página (“La sangre derramada no será negociada”), testimonios de sobrevivientes, biografías de las víctimas, textos de Humberto Costantini, Silvio Frondizi y Haroldo Conti, poemas de Santoro (“La familia unitas”), Alberto Costa (“Han muerto revolucionarios, viva la revolución”), Dardo Dorrnzoro y Vicente Zito Lema (“Poema donde Pedro Bonet escribe a sus hijos”), dibujos, cables noticiosos de Telam y una “Declaración conjunta de los combatientes de ERP, FAR y Montoneros - Santiago de Chile - 25 de agosto de 1972” a modo de cierre, antes de una imagen final de los rostros a través de las ventanas. De esos rostros cuyo homenaje simbólico era el informe y cuyo homenaje viviente lo hacían los que participaron en él y en especial, Santoro.

Algunos ponen en duda la militancia político-partidaria de Santoro. La versión de Vásquez en su *Informe*, difiere de la que va

Coureau, a Santoro, al japonés Higa... A gente cercana a *Barrilete* o de *Barrilete*.” Entrevista citada a Carlos Patiño en *El Aroma*.

brotando por donde quiera que uno se encuentre con referencias al poeta: “Santoro fue siempre demasiado libre como para afiliarse a un partido político y ceñirse a directivas que no siempre hubiera consentido. Venía de una vieja formación anarquista, reconocida en sus poemas, y se había situado ideológicamente a la izquierda.”²². En contrario, Leopoldo González, militante del PRT, señala lo siguiente: “El pelado sí era un militante, estaba en el PRT, junto con Haroldo Conti.”²³ Paula, su hija, se expresa en el mismo sentido: “Él adhirió al socialismo en algún momento de su vida y más tarde, junto con otros compañeros, formaron un frente cultural de escritores dentro del PRT. Siempre decía: ‘mi cuore está apuntando hacia la zurda...’.”²⁴ El *Diccionario biográfico de la izquierda argentina*, correctamente lo ubica como un “poeta y editor (que) hacia 1970, junto con Haroldo Conti y otros escritores amigos, se vinculó al PRT-ERP.”²⁵ Pedro Gaeta, amigo e ilustrador de la tapa de la reedición de *Literatura de la pelota*, confiesa, en la solapa del libro que “Santoro siempre le decía que eran primos hermanos: un pintor comunista de Independiente y un poeta trotskista de Racing.”

Santoro integró diversos frentes, algunos ligados al PRT; otros, como la AGE, no. Estuvo también en el FAS (Frente Antiimperialista por el Socialismo) junto a Haroldo Conti y Humberto Costantini.²⁶ Según declaraciones de Luis Mattini, los tres formaban parte de la misma célula del PRT.²⁷ Según lo que hemos visto en el *Informe sobre Trelew*, integró un Frente de Trabajadores de la Cultura, cuya

²²Vásquez, op. cit., p. 16.

²³El pelado o Toto, así llamaban sus amigos y familiares. “La poesía es un arma cargada de futuro”, entrevista a Leopoldo González, en *El Aromo*, n° 44, septiembre-octubre 2008.

²⁴“Heredé su bronca ante lo injusto”, entrevista realizada en *El colectivo*, año 3, n° 20, Paraná, Entre Ríos, agosto-setiembre 2008, p. 14.

²⁵Tarcus, Horacio (comp.): *Diccionario biográfico de la izquierda argentina*, Emecé, Buenos Aires, 2007, p. 604.

²⁶*Crisis*, n° 42, 16 agosto de 1974.

²⁷Véase Redondo, Nilda; *Haroldo Conti y el PRT. Arte y subversión*, Amerindia, Santa Rosa, 2004, p. 55. También Leopoldo González nos ha proporcionado este mismo dato.

vinculación con el conocido FATRAC resulta difícil de establecer. El Frente Antiimperialista de Trabajadores de la Cultura, surgió en 1968, en Rosario y tuvo su primera acción pública en ocasión de la convocatoria del premio Braque. Los integrantes más conocidos de ese frente fueron el sociólogo Daniel Hopen y el periodista y escritor Nicolás Casullo. El FATRAC no solamente desarrolló su actividad en Rosario, sino también en Buenos Aires, al menos hasta 1971, fecha de la que data el último documento, según la investigación realizada por Ana Longoni²⁸. Si bien Longoni da por terminadas las acciones del Frente, el PRT siguió adelante con la política de frente cultural; prueba de ello es el *Informe sobre Trelew*. No podemos asegurar si este nuevo frente es el anterior, con un cambio de nombre apenas o si hay un bache temporal entre el '71 y la formación del nuevo, con una política diferente. Lo que sí es cierto es la continuidad de la decisión del PRT de construir un frente intelectual, tan tempranamente como en el '68 (con anterioridad al Cordobazo) y tan “tardíamente” como en el '74.

De la torre a la calle y de la calle a la lucha

Rompimos un montón de esquemas y tonterías que eran típicos en la literatura argentina, especialmente entre los integrantes de la generación del '40, que todavía vivían del arrastre rubendariano. Un cambio que se nota hasta en los títulos de los libros, ellos los llamaban por ejemplo *El mineral, el árbol y el caballo*; *Permanencia del ser*; *Tránsito del canto*, mientras nuestros títulos fueron *Oficio desesperado*, *Cross a la conciencia*, *Juego limpio*, *Atraverse a todo*, *Puntos de partida*. Para decirlo en términos más literarios el tono anterior era elegíaco, el nuestro es el de la poesía cortada con hacha, porque la gente vive en un mundo sucio, a veces desagradable, pero real. Nosotros le dimos más importancia al hombre que anda por la calle, no al hombre entre comillas y con mayúscula, y quizá por eso retomamos a los poetas del tango, (...) a los creadores más hundidos en lo popular.”²⁹

²⁸Longoni, Ana: “El FATRAC, frente cultural del PRT/ERP”, en *Lucha Armada* n° 4, 2005.

²⁹*Análisis*, n° 522, 16/3/1971, en Vásquez, op. cit., p. 16.

Entre los inicios y el desenlace de la vida poética de Santoro se presenta ese recorrido sinuoso, no lineal, tal vez contradictorio, que caracteriza toda lucha con la propia conciencia en desarrollo. A partir de las transparentes declaraciones del poeta, a quien podemos escuchar en 1962 y en 1973 y 1974, recuperamos dos momentos del recorrido. Dijo en el '62:

“Ahora todo el mundo habla de literatura comprometida. ¿Compromiso? ¿Con qué y con quién? El único compromiso que tiene el poeta es el compromiso con la poesía. Si yo escribo un poema, escribo un poema y no un tratado de política. El hecho de que en la poesía se refleje la cosmovisión del hombre poeta y por supuesto su problemática humana, no significa de ningún modo que con el poema deba hacerse sociología, quiromancia o filibustería, porque cuando con el poema se hace otra cosa que no sea poesía, se hace justamente otra cosa.”³⁰

Once años después tenía cosas muy diferentes para decir y para hacer con su poesía:

“Soy un escritor surrealista, es decir, realista del sur. (...) no creo en el tercer mundo, ni en la tercera posición, ni en el tercer sexo, ni en el tercer ojo. Los hijos de puta están en un lado y los oprimidos en el otro. No puede haber conciliación. Que los consoladores los usen los que no saben ni pueden usar otra cosa. Tengo la conciencia armada para no usar solamente la lengua.”³¹

A comienzos del año siguiente su postura con relación a la función social de la poesía y del poeta muestran una radicalización aún mayor:

“Hay poetas y poetas. Hay compromisos y casamientos, reformas y revoluciones. Hay quien está comprometido con la literatura, o con la belleza o con las formas de la métrica. Pero sólo con ellas. Hay también otros que conociendo la necesidad de profundizar en el nada fácil oficio de

³⁰Sin dato de fuente, 13/11/1962, en *ibíd.*, p. 32.

³¹Sin dato de fuente, 16/10/1973, en *ibíd.*, p. 36.

la palabra, comprometen su vida, tratando de sumar a las luchas del pueblo una palabra caliente, que se necesita, que sirva, que sea revolucionaria. (...) ante el terror, ante el fascismo, la escalada represiva, el infundio a combatientes, la mentira, el hambre, la mortalidad infantil, la desocupación y demás pequeñeces a que nos tienen acostumbrados, se hace necesario tomar definitiva conciencia de que: o todo para cambiar la sociedad, o todo para nada.”³²

De surrealismo y lo demás

La obra poética de Roberto Santoro tiene al menos cuatro grandes vertientes que se entrecruzan y discuten entre sí en una superación que las niega y las condensa a la vez. El surrealismo, la literatura *social* conocida también como *boedismo* (en su contenido político), el costumbrismo y el existencialismo (o al menos la filiación con algunos autores más o menos ligados a esa tendencia filosófica, como Unamuno, Sartre, Discépolo, Arlt).

Nuestro poeta, que reconoce su filiación surrealista, evidente, por otra parte, en el arsenal retórico que despliega en su obra, insiste también en que el surrealismo en que se inscribe está arraigado en la coyuntura política y social de América Latina, en general y de nuestro país, en particular. Veamos la peculiaridad del surrealismo de Santoro.

En la Europa de la primera posguerra algunos artistas sintieron que habían sido engañados; se sentían decepcionados por los resultados de la ciencia, heredera de la Ilustración, a la que acusaban de no brindar ni conocimiento seguro acerca de la realidad, ni un camino rectilíneo y progresivo por el cual avanzar. La realidad era, para ellos, un tembladeral. “La razón, la razón omnipotente, aparece como acusado; y como acusado mudo: nada puede decir en su defensa. Lo real es algo distinto de lo que vemos, oímos, tocamos, olemos y gustamos. Nos rigen fuerzas desconocidas sobre las que no podemos esperar actuar. Sólo cabe ir a descubrirlas.”³³ La primera herramienta a mano, toda una novedad por la época,

³²Sin dato de fuente, 13/2/1974, en *ibíd.*, p. 36.

³³Nadeau, Maurice: *Historia del surrealismo*, Ariel, Barcelona, 1972, p. 20.

era la teoría freudiana. El sueño y el trabajo con el subconsciente, el automatismo y el fin de la lógica formal, cuya representación es la estructura gramatical con todas sus categorías, constituyeron para los surrealistas la posibilidad de unificación de la fragmentada condición humana y, por lo tanto, de la recuperación de la capacidad creativa. La alienación podría superarse si se negaba la razón instrumental, que había llevado a la catástrofe social e individual, que le había dado al mundo una guerra mundial y a los individuos, una *discapacidad*, alimentada cada vez con más y más separación entre el reino de la libertad (artística) y el reino de la necesidad (obrera)³⁴. La revolución consistía en liquidar definitivamente al artista aristócrata del romanticismo; ahora todo el mundo podía ser artista. No había preocupación por la belleza, sino por la expresión en sí misma. En palabras de Breton, el surrealismo es:

“Automatismo psíquico puro por el cual alguien se propone expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otra manera, el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento, en ausencia de cualquier control ejercido por la razón, al margen de toda preocupación estética o moral.”³⁵

Los surrealistas estaban en contra de la inspiración y el talento del romanticismo. Los hombres podían y debían “tomarse en serio sus sueños, entregarse a ellos, creer que son ciertos.” Del mismo modo que se oponían al método constructivo de los románticos, cuestionaban también el de los realistas, pues los consideraban

³⁴“Nacían nuevas maneras de pensar a partir de los descubrimientos científicos, filosóficos y psicológicos de Einstein, Heisenberg, de Broglie y Freud, que inauguraban una nueva concepción del mundo, de la materia y del hombre. Las nociones de relativismo universal, de ruina de la causalidad, de omnipotencia del inconsciente, rompían con las tradicionales, fundamentadas en la lógica y el determinismo, imponían una óptica nueva e incitaban a investigaciones fecundas y apasionadas que hacían vanos los gritos y estéril la agitación. En definitiva, Dadá había resultado vencedor (...).” *Ibíd.*, p. 61.

³⁵*Ibíd.*, p. 75.

empíricamente pedestres.³⁶ Ni qué hablar de lo que opinaban los surrealistas del naturalismo, ese realismo llevado a la intención límite de la objetividad, con su libretita de notas de la observación de la vida cotidiana, o del costumbrismo, un realismo pueblerino, si se quiere. Entonces, de esa intención de objetividad extrema (nunca posible, por otra parte) a la reivindicación del individualismo acérrimo: sin moral, sin sociedad, pura expresión de *lo que saliera*. Y *lo que salía* no necesariamente era una producción artística, pues ellos mismos consideraban que lo estético no debía ser tenido en cuenta. A despecho de las intenciones de los surrealistas, son iguales en este punto a los románticos. Simplemente trasladaron la metafísica de la inspiración, el talento o la musa (que estaba afuera y más allá del poeta) hacia el interior del sujeto mismo. Ahora lo llamaban sueño, subconsciente, inconsciente, irracionalidad, etc. Se había subjetivado lo metafísico, lo cual no significaba que no siguiera siendo una reivindicación del sujeto individual. Habían cambiado un mito por otro. Otra vez la escisión entre sentimiento y razón, igual que en los románticos, cuyo aristocratismo rechazaban. Los surrealistas vinieron a reafirmar que la posición atomizada del ser humano a que nos ha sometido la sociedad de clases es lo que nos corresponde a todos. Ahora todos podemos ser solipsistas, pues no es un derecho exclusivo de los artistas. El ser humano podría producir en abstracción de la sociedad que lo produce: el “funcionamiento real del pensamiento” es “la expresión que se obtiene a partir del funcionamiento del pensamiento de un sujeto individual”. Es, por lo tanto, incomunicable, intransmisible.

Los surrealistas pretendían ser el estandarte de la revolución en la actitud frente a la vida y renegaban de la militancia política y la regimentación partidaria. Luego de una serie de escarceos con el Partido Comunista entre 1925 y 1926, el núcleo duro del surrealismo se alejó de la organización. Allí sólo quedó Pierre Naville hasta 1932, año en que Aragon reniega del surrealismo para convertirse en comunista. En su profundo individualismo, el surrealismo se vuelve refractario a la disciplina propia de cualquier tipo de organización. Tal como dice Michel Löwy:

³⁶Breton considera que el realismo está compuesto de “mediocridad, de odio y de zafia suficiencia.” *Ibíd*, p. 73.

“El surrealismo no es, no ha sido ni será jamás una escuela literaria o un grupo de artistas, sino un auténtico movimiento de rebelión del espíritu y una tentativa eminentemente subversiva de *reencantamiento del mundo*, es decir, una tentativa de restablecer en el corazón de la vida humana los momentos ‘encantados’ borrados por la civilización burguesa: la poesía, la pasión, el amor loco, la imaginación, la magia, el mito, lo maravilloso, el sueño, la rebelión, la utopía. O, si se prefiere, una protesta contra la racionalidad estrecha, el espíritu mercantil, la lógica mezquina, el realismo chato de nuestra sociedad capitalista/industrial y la aspiración utópica y revolucionaria a ‘cambiar la vida’.”³⁷

Las relaciones entre surrealismo y revolución fueron siempre conflictivas. ¿Cómo cambiar la vida bajo el capitalismo a través de la poesía sin encarar la transformación más general de la sociedad? O lo que es lo mismo: ¿cómo puede el arte surrealista ser revolucionario si no son revolucionarios sus artistas? Este conflicto y esas contradicciones llegaron a la historia de la literatura argentina por la vía de nuestras propias vanguardias. La interpretación canónica del fenómeno de las vanguardias en nuestro país aparece en un *Una modernidad periférica*, de Beatriz Sarlo³⁸. Según la autora, en el mundo literario de los '20 y los '30 imperó un deseo: el tópico de *lo nuevo* fue la nota dominante de la época. “El espíritu de ‘lo nuevo’ está en el centro de la ideología literaria y define la coyuntura estética de la vanguardia.”³⁹ Sarlo construye dos grupos, claramente delineados en torno a *lo nuevo*, de los cuales a uno sólo le adjudicará el nombre de “vanguardia”; el otro, será mencionado como “izquierda”, aquellos escritores afines a proyectos revolucionarios. Veamos brevemente la caracterización de unos y otros. Los vanguardistas nucleados en publicaciones como *Prisma*, *Proa* (una revista de frente, en la cual publican desde Roberto Arlt hasta los hermanos González Tuñón) y *Martín Fierro* (más rupturista y exclusiva del grupo más cerrado), se proponían

³⁷Löwy, Michel; *La estrella de la mañana: surrealismo y marxismo*, Ediciones El cielo por asalto, Buenos Aires, 2006, p. 9.

³⁸Sarlo, Beatriz; *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1988.

³⁹Ibíd., p. 95.

como lo *nuevo* frente a Lugones y Rubén Darío (el modernismo y el decadentismo), Gálvez y el realismo, el sencillismo, “la emotividad del tardo-romanticismo”⁴⁰ y la organización de las instituciones intelectuales. Exhiben un estilo polémico y provocador e intentan construirse un público a su medida: todos aquellos que debieran sentirse atraídos por la nueva literatura producida antes que por la *paquidérmica* vejez del pasado. Frente a ellos, frente a Macedonio Fernández, Ricardo Güiraldes, Victoria Ocampo, Jorge Luis Borges, Eduardo González Lanuza, Oliverio Girondo, se encuentran los autores para quienes *lo nuevo* no provendría de la transformación de la producción escrita, sino de la Revolución Rusa. Los hombres de Boedo⁴¹, Elías Castelnuovo, Raúl González Tuñón, “participan de la esperanza social de los humanitaristas y de la izquierda”, y consideran que el arte puede tener una función educativa o propagandística. A diferencia de la izquierda,

“la vanguardia de los veinte no es pedagógica: más que educar, muestra, se exhibe y provoca. (...) ‘Lo nuevo’ para los vanguardistas, se impone en la escena estética contemporánea. ‘Lo nuevo’, para las fracciones de la izquierda es la promesa que está contenida en el futuro. Por eso, sus fundamentos de valor son diferentes: mientras la izquierda tiene a la transformación social o a la revolución como sustento de su práctica artística, la vanguardia se considera portadora de una novedad que ella misma define y realiza. La izquierda pedagógica trabaja a largo plazo; la izquierda radicalizada se ubica en el ciclo de la revolución; la vanguardia es una utopía transformadora de las relaciones estéticas presentes: la imposición instantánea y fulgurante de lo nuevo.”⁴²

Tanto la modernidad de la ciudad como la recuperación de un Buenos Aires del pasado, son temas de la corriente vanguardista.

⁴⁰Ibíd., p. 106.

⁴¹Sarlo nunca pone los nombres de Florida y Boedo a estos grupos, así como tampoco dice que esos nucleamientos sean compartimentos estancos; de hecho, menciona a los *boedistas* como la izquierda intelectual del periodo, que tiene el centro de sus publicaciones en *Claridad*, pero que también alcanza al Teatro del Pueblo de Leónidas Barletta.

⁴²Ibíd., pp. 100-101.

Por su parte, las fracciones de izquierda recuperan o sostienen las estrategias del realismo, el sencillismo y el costumbrismo. “La revolución rusa y los escritores europeos que la defendían son el cosmopolitismo de la izquierda intelectual argentina. Frente al europeísmo que señalan en los martinfierristas, (ellos oponen) el cosmopolitismo de izquierda”.⁴³ Entre ambos grupos se delinea una diferencia crucial que los separa: para la vanguardia estética el arte es autónomo de toda instancia exterior a él⁴⁴; para la vanguardia política, el arte tiene una función social, es heterónomo. Si en los ’20 la publicación de la vanguardia política era *Claridad*; en los ’30, fue *Contra*. Esta revista comenzó a salir en 1933 y allí publicó Raúl González Tuñón su célebre poema “Las brigadas de choque”, que le valió dos años de prisión condicional y proceso. Era la época en que el PC levantaba la política *clase contra clase*. Tuñón libra también en las páginas de *Contra* una defensa del artista plástico Siqueiros, cuya presencia en Buenos Aires había generado una gran polémica. También plantea en las páginas de la revista la necesidad de organización sindical de los escritores de izquierda; puesto que la SADE no defiende sus intereses, propone la fundación de la Unión de Escritores y Artistas Revolucionarios. *Contra* presenta una

“ofensiva general revolucionaria en lo estético y lo corporativo; enfrentamiento directo, aislando al centro reformista, en lo político-cultural. *Contra* tensa sus intervenciones y de aquel espacio ‘para todas las tendencias’ con el que se presentó, va convirtiéndose en un lugar de agitación para la transformación radical: vida, política, estética.”⁴⁵

La posición de *Contra* es la más radicalizada de toda la izquierda intelectual y comparte su programa revolucionario con Castelnuovo, aunque no el programa estético. Si Castelnuovo adhería al realismo-naturalismo, *Contra* (y Tuñón muy especialmente) adscribía al surrealismo. O más bien, a la renovación estética como forma de

⁴³Ibíd., p. 129.

⁴⁴Por dar dos ejemplos: Vicente Huidobro, padre del creacionismo, afirma la posición anticontenidista, la autonomía radical del arte; Macedonio Fernández considera que el arte no tiene otra finalidad que sí mismo.

⁴⁵Ibíd., p. 141.

expresión de un programa revolucionario y no, como gran parte del surrealismo europeo que hemos comentado, la renovación estética como transformación más radical de la subjetividad a la que podía aspirar el ser humano. Según Tuñón

“no se puede hacer poesía revolucionaria si no se trabaja desde el campo de la renovación estética, incorporando los cambios introducidos por las vanguardias a una poesía que responda a las exigencias ideológicas, prosódicas y pragmáticas de un marco de enunciación público tipificado en el desfile, el acto político, la manifestación.”⁴⁶

Esta caracterización propuesta por Sarlo, a pesar de los cuestionamientos que ha recibido, es muy útil. Se ha dicho que peca de esquematismo; se ha dicho que es incompleta o superficial. Es cierto que algunos escritores han pasado de una zona a otra, que otros han coqueteado con ambas y que algunos otros militaban con su escritura en Boedo pero mantenían amistosas relaciones con los de Florida. Que algunos escritores, como Nicolás Olivari, por ejemplo, hayan cambiado de programa político, y con ello, hayan abandonado su pertenencia original⁴⁷, no tiene nada de extraño. Que revistas de frente (como *Proa*) publicaran escritores que apenas tenían coincidencias mínimas comunes, tanto estéticas como políticas, tampoco. Además, tampoco es ninguna objeción importante que las amistades pudieran circular en el ambiente, incluso con independencia de

⁴⁶Ibíd., p. 152.

⁴⁷“Los de Florida, los martinfierristas, no tenían banderas. Estaban sólo en las corrientes formales, modernas, surrealistas. Macedonio Fernández, Gironde, Borges, Nicolás Olivari, que al principio estuvo con nosotros... Era una cuestión ética: los que estaban detrás de los billetes se fueron pasando a ese grupo. Olivari me lo dijo clarito: Mira, Elías, si me quedo con ustedes voy a ser pobre toda la vida. Y después anduvo diciendo que lo echamos de Boedo... Y claro, nosotros éramos linotipistas. César Tiempo repartía soda, Barletta trabajaba en el puerto, Mariani era un empleaducho, Roberto Arlt sudaba en un taller de recauchutaje...”, en “Elías Castelnuovo: la espada, la pluma y la palabra”, en *El Aromo*, n° 32, octubre de 2006. Tomado de Giardinelli, Oscar, en *Siete Días Ilustrados*, septiembre de 1975.

los programas. El argumento de la *tercera zona*⁴⁸ o de la presencia de un programa pequeño burgués que oscilara entre la vanguardia estética y la vanguardia de izquierda, no invalida la caracterización que hace Sarlo. Ni siquiera la presencia de *boedistas* que exhiben estrategias de producción típicamente rupturistas, de vanguardia estética. Pongamos por caso la escritura de Clara Beter, la prostituta poetisa, cuyos versos de denuncia de clase pusieron sobre el tapete a un muchachito prácticamente desconocido aún por esa época: Israel Zeitlin, el nombre verdadero de César Tiempo.⁴⁹

La verdadera limitación de la interpretación de Sarlo no radica en no haber ubicado a todos los autores posibles en ese panorama trazado, sino en que no realiza una interpretación de clase del fenómeno que observa. Es una interpretación aparentemente social que es superficial porque no tiene en cuenta los intereses fundamentales y por lo tanto los programas que se ponen en juego. La vanguardia estetizante responde a los intereses de la burguesía y en particular, de una fracción de nuevos intelectuales que debe abrirse paso en un mundo ya organizado y cooptado por su propia clase. La vanguardia política prefirió ligarse a los intereses de la clase obrera con un proyecto que podía oscilar entre el reformismo progresista o la posición más radicalizada.

¿Cuál es la razón de este largo *excursus* sobre el surrealismo aquí y allá? Muy sencillo: el surrealismo de Santoro, más que ligarse a la vanguardia europea y latinoamericana⁵⁰ es, como veremos, una proyección de la experiencia de *Contra* y de González Tuñón en

⁴⁸Véanse López Rodríguez, Rosana: “Florida, esquina Boedo”, en *El Aromo*, n° 32, octubre 2006. Y también, “¿Hay que defender a Roberto Arlt?”, en *El Aromo*, n° 43, julio-agosto 2008 y “Ciencia y sudor”, en *El Aromo*, n° 44, setiembre-octubre 2008.

⁴⁹Véase el prólogo autobiográfico a *Versos de una...*, Ameghino, Buenos Aires, 1998.

⁵⁰En *Barrilete* aparecen algunos textos de las vanguardias: un homenaje a Tristán Tzara, creador del dadaísmo, en el n° 7; un poema de “Luis” Aragón en el n° 6 y un texto de Vicente Huidobro, “Acerca de los poetas y la poesía”, en el n° 3. Estos tres escritores que intentaron, con mayor o menor éxito, conciliar el surrealismo con la militancia marxista, expresan, ya muy tempranamente, los intereses del director de la publicación.