

Cuadernillos de cartón y papeles abrochados. Roberto Santoro y los usos de la tradición

María Agustina Catalano*

Ar

47-63

Resumen

El artículo tiene como punto de partida la idea planteada por Osvaldo Aguirre en *La tradición de los marginales*, de que una tradición literaria existe en la medida en que un escritor la reconstruye desde su obra. Entre las décadas del sesenta y setenta en Argentina, Roberto Santoro lleva adelante una serie de proyectos poéticos editoriales que le permiten, en un doble movimiento, intervenir públicamente y diseñar su propia tradición. Este trabajo pretende analizar esos usos y lecturas de la tradición, presentes en los *Informes* de la revista *Barrilete* y en la colección "La Pluma y la Palabra"

Abstract

The starting point of this essay is the idea that a literary tradition exists as long as an author rebuilds it from his or her own work, proposed by Osvaldo Aguirre in *La tradición de los marginales*. During the 1960s and the 1970s in Argentina, Roberto Santoro carried out a number of poetic publishing projects which allowed him, in a dual movement, to intervene publicly and to design his own tradition. This work aims to analyze those uses and interpretations of the tradition, which are present in the *Informes* of *Barrilete* magazine and in the "La Pluma y la Palabra" collection by Papeles de Bue-

* Universidad Nacional de Mar del Plata. Correo electrónico: a_catalano@outlook.com.ar

de Papeles de Buenos Aires, en relación con las formas de publicación y circulación de la poesía, que, a su vez, persistieron y fueron resignificadas algunas décadas más tarde. Qué imágenes de autor construye, cómo interpreta la noción de ‘compromiso’, tan difundida durante ese período, y de qué modos consigue articular la literatura con la cultura popular y de masas son algunos de los interrogantes que guían nuestra investigación.

Palabras clave

Roberto Santoro
tradicción
poesía

nos Aires, in relation to the ways of publishing and circulation of poetry, which, at the same time, persisted and were given a new meaning, decades later. Our research is guided by questions such as: what images of the author does Santoro construct? How does he interpret the notion of “commitment”, so widely spread at that time? In what manners does he manage to articulate literature with popular and mass culture?

Keywords

Roberto Santoro
tradition
poetry

Fecha de recepción

11 de noviembre de 2017

Aceptado para su publicación

10 de octubre de 2018

El escritor argentino Roberto Santoro representa todavía hoy, dentro de los estudios críticos literarios, una *vacancia*, un episodio pendiente de escritura. Fue un autor prolífico, que cuenta con una obra de más de dieciséis poemarios, desde su primera publicación en 1962 hasta su desaparición en manos de un grupo de tareas de la última dictadura en 1977. Fue editor de varias colecciones literarias y también de sus propios títulos; dirigió los *Informes* y la revista *Barrilete* (1963-1974), compiló la antología *Literatura de la pelota* (1971) y el *Informe sobre Trelew* (1974). Además, colaboró con los diarios *Crítica*, *Cormorán* y *Delfín*, *La hipotenusa*, *Amistad*, *¿Por qué?*, *Vigilia*, *Cero*, *Tiempos modernos*, *El maravilloso mundo del fútbol* (de *El Gráfico*) y *Crisis*. Integró el Frente Antiimperialista por el Socialismo (FAS) y el FATRAC (Frente Antiimperialista de Trabajadores de la Cultura)¹ en el que participaban figuras como Haroldo Conti, Nicolás Casullo y Daniel Hopen, ambos frentes ligados al PRT².

Si acordamos en que todo escritor tiene o lee una determinada tradición literaria (basta recordar la célebre conferencia de Borges en el Colegio Libre de Estudios Superiores o *Las tres vanguardias* de Ricardo Piglia)³ y que, a su vez, esta, según Osvaldo Aguirre⁴, se reconstruye desde la propia obra, ¿cuál sería la de Roberto Santoro? Para pensar esa pregunta, tomaremos como objeto de análisis los *Informes* que dirigió en la revista *Barrilete* y la confección de la colección “La Pluma y la Palabra” para la editorial Papeles de Buenos Aires.

¹ Sobre esto último no hallamos investigaciones puntuales acerca de la participación específica de Santoro en ambos espacios. Cfr. Longoni, Ana (2005), “El FATRAC, frente cultural del PRT/ERP”, *Lucha Armada* n.º 4, Buenos Aires; Longoni, Ana y Mestman, Mariano (2008), *Del Di Tella a Tucumán arde. Vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Buenos Aires, Eudeba; ----- (2014), *Vanguardia y Revolución. Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta*, Buenos Aires, Ariel.

² El Partido Revolucionario de los Trabajadores fue fundado en mayo de 1965. Se conforma sobre la base de la confluencia de la organización trotskista Palabra Obrera (PO) y el Frente Revolucionario Indoamericanista y Popular (FRIP). Cfr. Pozzi, Pablo (2004), *Por las sendas argentinas: el PRT-ERP, la guerrilla marxista*, Buenos Aires, Imago Mundi; Pozzi, Pablo y De Santis, Daniel (2010), *La historia del PRT-ERP: por sus protagonistas*, Temperley, Estación Finlandia.

³ Cfr. Borges, Jorge Luis (1989), “El escritor argentino y la tradición”, *Discusión. Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, pp. 267-274. Piglia, Ricardo (2014), “La ex-tradición”, *Antología personal*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, pp. 147-155.

⁴ Aguirre en su libro presenta una serie de análisis sobre escritores a los que llama marginales en relación con su contexto de producción, los modos en que aparecieron y su posterior recepción. Sin embargo, es necesario aclarar que gran parte de su corpus —Juan Ele, Arnaldo Calveyra, Zelarrayán y otros— fue luego “revalorizado” (p. 13) y se desplazó así del borde al centro. Nos interesa su planteo porque señala que la marginalidad, o la periferia con relación al centro, no es una consecuencia pasiva sino algo que puede ser buscado, proyectado y hasta deseado por los poetas. Entendemos que esta figura todavía puede seguir siendo polémica e interesante, ya que terminó volviéndose central pero que, en el caso de Santoro, todavía no lo era. En los años sesenta y setenta, las prácticas editoriales y poéticas que él llevó adelante no estaban tan difundidas, institucionalizadas y legitimadas como ocurrió más tarde en las décadas del ochenta y noventa.

Al observar las relaciones que establece Santoro con la tradición, estas aparecen en forma de redes, de líneas que apuntan en todas las direcciones, hacia el pasado y también al futuro, siempre imprevistas. Eso implica abandonar algunas acepciones del término 'tradición' (en particular, el de su uso más corriente) en tanto sinónimo de trasmisión o legado, de arriba hacia abajo, y asumirla como un "proceso activo" (Williams, 2009: 158-165) en el que el sujeto construye sentidos y modifica los elementos que la componen. Dice Yuri Tiniánov (1968) que

Cuando se habla de filiación, o de tradición literaria, uno suele imaginarse una especie de línea recta que una al 'hermano mayor' de una determinada rama literaria con su hermano menor. Pero las cosas son mucho más complejas. No hay prolongación de una línea recta, sino más bien desvío, propulsión a partir de un punto dado, lucha⁵.

Entonces, si la tradición es un espacio de tensiones y lucha permanente, la selección de nombres y títulos, los materiales utilizados para publicar, los epígrafes, incluso las dedicatorias, hasta en los más mínimos detalles, conforman un sistema de gestos a través de los cuales el poeta construye una genealogía y, al mismo tiempo, se inscribe en ella. La hipótesis que estructura este trabajo es que dicha tradición se propone como deliberadamente alternativa e irreverente respecto de la cultura hegemónica.

Es llamativo que su nombre siempre aparece asociado a proyectos grupales. Esto le permitió establecer vínculos con otros escritores y tomar contacto con diferentes tendencias estéticas, dado que las revistas funcionan como una 'estructura de sociabilidad' en la que confluyen diferentes itinerarios individuales (Pluet-Despatin, 1999). Por otro lado, no hay que dejar de señalar que el clima de violencia en la Argentina de esos años era cada vez más pronunciado y que, ya desde comienzos de la década del setenta, había dispersión y exilio de escritores y artistas y una difusión más reducida, y en algunos casos clandestina, de las obras. El agrupamiento permitía, con mayor o menor suerte, esquivar la censura y prohibición de determinados contenidos y evitar la exposición individual para atenuar cualquier posible persecución o represalia. Pero su participación colectiva forma parte, además, de un modo de entender la literatura como práctica social y política⁶.

⁵ Tinianov, Juri (1968), *Avanguardia e Tradizione*, citado y traducido en Pauls, Alan (1980), "Tres aproximaciones al concepto de parodia", en *Lecturas críticas* 1, Buenos Aires, Dédalo.

⁶ Barrilete funcionaba además como un club de lectura o una tertulia, donde se compartían y comentaban libros y también como taller literario o poético, ya que los/as participantes llevaban sus textos para ser comentados por el resto. (Entrevista inédita realizada a Rafael Vásquez, 12/07/2018).

Desde los inicios de la década del sesenta y hasta el golpe de Estado del 76, hacen su aparición numerosas editoriales y revistas literarias e intelectuales: *El grillo de papel* (1959), *El escarabajo de oro* (1961), *Hoy en la cultura* (1961), *Primera plana* (1962), *Zona de la poesía americana* (1963), *Panorama* (1963), *Pasado y presente* (1963), *La rosa blindada* (1964), *Literatura y Sociedad* (1965), *El cielo* (1968), Ed. *Tiempo Contemporáneo* (1967), *Los libros* (1969), *Nuevos aires* (1970), *La Opinión* (1971), *Crisis* (1973), entre otras⁷. Durante esos años, el arte se involucró fuertemente en el imaginario de cambio social (Longoni, 2014) y diversidad de obras y prácticas asumieron una percepción compartida de la transformación inevitable y deseada del universo de las instituciones, la subjetividad, el arte y la cultura (Gilman, 2003). También es el momento del llamado “boom” latinoamericano y del crecimiento de editoriales de mayor envergadura como Sudamericana y Emecé (ambas fundadas en 1939) que por entonces sacaban tiradas de más de diez mil ejemplares y publicaban tanto autores nacionales como extranjeros (Aguado, 2014: 155). Se crean además EUDEBA (1958) y, más tarde, CEAL, el Centro Editor de América Latina (1966). En el marco de este apogeo de las industrias culturales, ya en 1963⁸, cuando publica sus primeros libros, Santoro se constituye como voz poética dentro del campo artístico e intelectual porteño, por su participación como uno de los fundadores y miembros del consejo de redacción de la revista *Barrilete*, una publicación mensual que en sus inicios no incluía editorial y solo constaba de apenas ocho páginas⁹. A pesar de sus vaivenes, y con algunas interrupciones

⁷ La lista es extensa y puede abarcar desde editoriales que publicaron un solo libro o revistas de un número o dos hasta proyectos que todavía hoy continúan, como Ediciones de la Flor, creada en 1966. Algunas veces las mismas revistas funcionaban como editoriales y otras veces se trata únicamente de casas editoriales. Incluimos algunas de las más significativas en lo que respecta a temas de cultura, arte y pensamiento. Cfr. Archivo Histórico de Revistas Argentinas (AhiRa), Universidad de Buenos Aires, [disponible en <http://www.ahira.com.ar>]. Cfr. Dalmaroni, Miguel (2004), *La palabra justa. Literatura, crítica y memoria en la Argentina. 1960-2002*, Santiago de Chile, Melusina; de Diego, José Luis (2007), *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986)*, La Plata, Al Margen; Jitrik, Noé et al. (1993), “El rol de las revistas culturales”, *Espacios de crítica y producción*, Buenos Aires, pp. 1-16. Dice Amelia Aguado en su trabajo “1956-1975. La consolidación del mercado interno” que después de 1956 se crean noventa editoriales nuevas, de diversas disciplinas (2014: 139).

⁸ Recordemos también su intervención pública en el acto de la Alianza Nacional de Intelectuales en 1964, donde pronunció un discurso en el que llamó a sindicalizar a los escritores y defender sus derechos como trabajadores de la cultura. Y unos años antes, en 1960 y con solo veintidós años, Santoro había creado la revista *La cosa*. Solía ir a la puerta de los cines a repartirla y decía: “Yo la escribo, yo la edito, yo la vendo”. Cfr. AA. VV. (1997), *Tramas para leer la literatura argentina*, vol. 3, n.º 7, Córdoba.

⁹ Seguimos la propuesta de Jacqueline Pluet-Despatin (1999) acerca de la participación de los miembros de una revista. Ella discrimina diferentes grados de compromiso y relevancia de acuerdo con los puestos ocupados por los integrantes: formar parte del equipo de redacción implica una mayor responsabilidad tanto en la elaboración como en las políticas de la

de por medio, consiguieron sacar a la calle quince números, entre 1963 y 1974¹⁰. *Barrilete* fue también una editorial que logró publicar durante esos años dieciocho libros, financiados por los autores pero que el grupo se encargaba de distribuir en cines, confiterías, recitales, kioscos.

Desde ese espacio, Santoro propuso la edición de cuadernillos de poesía que reunieran textos escritos sobre la base de un tema elegido de antemano: los “Informes”. Eran “aglomeraciones de poesía sobre un tema de raíces populares”, es decir, no sobre cualquier tema, sino sobre aquellos acontecimientos que estuviesen en boca de todos. En total se publicaron seis. El primero estuvo dedicado al boxeador argentino Alejandro Lavorante, que fue a pelear a Estados Unidos y murió luego de más de un año de estar internado a causa de los coágulos producidos en el cerebro por los golpes. Para el momento en el que Lavorante volvió al país, en estado vegetativo y para morir poco tiempo después, *Barrilete* ya llevaba vendidos más de tres mil ejemplares del “Informe” (junio de 1963)¹¹. Cualquiera podría preguntarse por qué articular esa noticia del mundo del boxeo en el espacio del poema. La literatura se hace eco del acontecimiento reciente y se vuelve una declaración (poética) contra la explotación de los cuerpos, mientras se ‘relata’ el minuto a minuto de la riña:

está que arde
la sogla salta en el pecho
al cuadrado va derecho
mete y mete su detalle
le dice arriba y abajo
le dice izquierda
el manager
le dice

revista. Por otra parte, si bien es cierto que la revista representa un agrupamiento, un ‘credo colectivo’, esta se encarna menos en un grupo que en un hombre en particular, quien oficia de impulsor. Uno de esos hombres dentro de la revista *Barrilete* es Roberto Santoro.

¹⁰ Cfr. Vásquez, Rafael (2009), “Breve historia de *Barrilete*”, *Revista Aromito*, 23 de enero de 2009, [disponible en: <http://aromitorevista.blogspot.com.ar/2009/01/breve-historia-de-barrilete-por-rafael.html>]; Bonano, Mariana (2013), “El poeta del pueblo / la poesía para el pueblo: en torno al proyecto de *El Barrilete* (primera época)”, *Orbis Tertius*, y ---- (2013), “El proyecto de *El Barrilete*: en torno a su propuesta estética y las polémicas con otros grupos culturales”, en *Actas del VI Congreso Internacional de Letras*, Universidad de Buenos Aires; Korn, Guillermo (1998), “Historias de papel: el papel de la Historia. *Barrilete* (1963-1974)”, en *Lote*. Lo que nos tocó en suerte, n.o 13, Venado Tuerto.

¹¹ En esa ocasión, escribieron: Roberto Santoro, Atilio Luis Viglino, Migue Ángel Rozzisi, Martín Campos, Ramón Plaza, Daniel Barros, Horacio Salas y Jorge Eduardo Fuentes. Cfr. Patiño, Carlos (2009), “Los informes del grupo *Barrilete*”, *Revista Aromito*, [disponible en: <http://aromitorevista.blogspot.com.ar/2009/01/los-informes-del-grupo-barrilete-por.html>].

grito en inglés
la tribuna que lo mira
que no entiende
que no sabe (Santoro, 1963).

La imagen del poeta como cronista de su tiempo tiene varios antecedentes, desde el flâneur baudelaireano y el García Lorca de *Poeta en Nueva York*, hasta Raúl González Tuñón y César Fernández Moreno. La principal diferencia es que Santoro, en este caso, cumple dos roles: escritor y editor/compilador; por lo tanto, la decisión de apropiarse de ese hecho no es únicamente estética o literaria, funciona además como un criterio de selección y edición de las obras. Por otro lado, no se trata de una contemplación u observación de la realidad inmediata que sucede a los ojos del poeta que, entonces, de modo irremediable y un poco romántico, se ve interpelado por aquello que no puede ignorar. Tal es el caso de los epicedios (formas clásicas de corte fúnebre) de Fernández Moreno, por ejemplo, de “Epicedio a un manifestante”, donde el sujeto registra la muerte de un hombre durante una manifestación:

yo miraba detrás de un cristal
mejor dicho detrás de un cristal y una cortina
a mí me toca una ínfima parte de tu muerte
pero en materia de muerte la menor fracción equivale al todo
es decir te debo la vida (1999: 175).

En este poema, al igual que en el anterior, hay una fuerte presencia de lo narrativo y del tiempo presente, una entonación coloquial, un diálogo con el hombre a punto de morir, o el muerto en el caso de “Epicedio”: “si te vas / Alejandro Lavorante / a dios le tiramos la toalla / chau hermano / no te vayas” (Santoro, 1963). Sin embargo, el manifestante es más bien un estereotipo social, mientras que Lavorante es un nombre propio, un ídolo popular, una figura mediática. Su cuerpo agonizante congregó a multitudes para exigir la abolición del deporte. Si pensamos este informe en relación con el *Informe sobre Santo Domingo* (julio de 1965), podemos identificar cierto sesgo antiimperialista, ya que es Estados Unidos foco de las críticas, tanto de la invasión a la República Dominicana¹², en el marco de la Guerra Fría, como de la muerte de Lavorante. Uno de los poemas incluidos se titula “Yanquis hijos de puta”, de Humberto Constantini. La poesía sería ese espacio en el que se dice aquello que es silenciado. Por eso es que el

¹² Participaron: Arnaldo Liberman, Héctor Yanover, Daniel Desaloms, Roberto Santoro, Martín Campos, Horacio Salas, Alberto Luis Ponzo, Rafael Alberto Vásquez, Humberto Constantini, Felipe Reisin, Enrique Courau, Carlos Patiño, Alberto Costa, Juan José Folguera, Julio Cesar Silvain, Cristina Brignolo, Vicente Zito Lema, Alicia Dellepiane Rawson y Marcos Silber.

‘informe’ —como formato textual¹³— no involucra simplemente la descripción de un estado de cosas o circunstancias, sino que es, sobre todo, la acción que revela una nueva dimensión política de la poesía, “una confluencia ética, una solidaridad vital armada de la facultad de enardecerse o morirse de pena cuando le matan un hombre”¹⁴. A contrapelo de los grandes medios de comunicación de la época (*La Nación*, *Clarín* y otros), *Barrilete* se propone decir, “porque uno puede no saber cómo decir algunas cosas, pero no puede saber acertar con el silencio, taparle la boca a la verdad” (Vásquez, 2003: 22). Los desocupados, la miseria y el hambre del país, la comercialización de los cuerpos y las vidas, la violencia institucional contra el pensamiento y la cultura, pero también la ‘esperanza insobornable’ de que esa situación puede ser modificada es, en definitiva, lo que se busca informar. Por eso resuenan, a pesar de algunas distancias formales, las aguafuertes de Roberto Arlt y las crónicas de Rodolfo Walsh y de Paco Urondo; y también, las vanguardias históricas o las neovanguardias de mitad de siglo, por su arte-vivo (Alberto Greco)¹⁵ o los *ready-mades*, experimentaciones que Santoro reconocía¹⁶.

Desde el taller de *Barrilete*, editó también algunos de sus poemarios: *De tango y lo demás* (1962), *El último tranvía* (1963) y *Pedradas con mi patria* (1964). Sus publicaciones siempre son artesanales y autogestionadas; además, había aprendido el oficio de linotipista y por ende estaba familiarizado con algunos modos de hacer e imprimir libros¹⁷. Este es un rasgo característico dentro de la composición de

¹³ El término “informe” tiene por lo menos dos acepciones: ‘reporte o noticia’, que vienen del verbo “informar” (del latín *informare*), y, por otro lado, ‘irregular e impreciso’, que vienen del adjetivo latino *informis* (‘sin forma, en estado bruto’). Cfr. Informe (2014), Diccionario de la lengua española, Recuperado de <http://dle.rae.es/srv/search?m=30&w=informe>.

¹⁴ Declaración en la revista *Cero* n.o 2, diciembre de 1964 (Vásquez, 2003: 21).

¹⁵ Uno de los nombres que usaba para hablar de su literatura era “letra viva”, designación que resulta familiar a la del artista Alberto Greco, quien declaró que: “El arte vivo es la aventura de lo real. El artista enseñara a ver no con el cuadro sino con el dedo. Enseñara a ver nuevamente aquello que sucede en la calle (...). Debemos meternos en contacto con los elementos vivos de nuestra realidad. Movimiento, tiempo, gente, conversaciones, olores, rumores, lugares y situaciones”. Cfr. Greco, Alberto (1962), *Arte Vivo, Movimiento Dito*, s. f. Longoni, Ana (2014), *Vanguardia y Revolución. Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta*, Buenos Aires, Ariel.

¹⁶ Santoro estaba en contacto con artistas de distintas escuelas estéticas, sobre todo en el núcleo de *Barrilete*. Muchos de sus libros fueron publicados con ilustraciones y dibujos de diferentes artistas argentinos como Pedro Gaeta y Miguel Ángel Rozzisi. La edición artesanal de los poemarios, las lecturas y performances en espacios públicos, algunas ‘afinidades electivas’ y varios de sus textos experimentales, por ejemplo “Ballet balar babel”, permiten pensar en una correspondencia con el clima neovanguardista de la época.

¹⁷ De manera similar a la impresión tipográfica, la linotipia fue la herramienta estándar para publicar de periódicos, revistas y carteles desde finales del siglo XIX y hasta las décadas del sesenta y setenta, cuando fue sustituida por la impresión de litografía offset y la com-

su poética, que le permitió circular en ámbitos laterales a la cultura oficial y, por ende, más reducidos (aunque se proponía lo contrario). Él mismo había dicho: “No escribo para los que escriben (...) No me importa el premio municipal, ni la obra en papel biblia, ni el status de la calle Santa Fe” (Vásquez, 2003: 36). Esta ubicación periférica respecto de la crítica literaria o los suplementos de cultura, los premios y demás herramientas o medios de legitimación no es una condición pasiva sino deliberada. Su poética se desarrolla ahí, justo en el margen, en “el espacio de contornos imprecisos, de cruce y mezcla de discursos”, y se ubica junto a aquellas obras desconocidas o de pocos lectores, singulares y en las que es difícil reconocer tendencias específicas (Aguirre, 2013)¹⁸.

El objeto-libro se diferenciaba de aquellos que sacaban las grandes editoriales, por la precariedad de sus materiales (cartón, hojas sueltas, cuadernillos), los detalles artísticos (xilografías, dibujos) y su difusión y venta, muchas veces personalizada o performática. Pero las características de las publicaciones no se vinculaban solo a motivos de presupuesto sino específicamente a un posicionamiento ideológico: para los integrantes de *Barrilete*, había que “sacar la poesía a la calle”, las obras debían ser accesibles, al ‘alcance de todos’ (un poco como pretendía Gironde), llevaderas y livianas en su lectura, debido a la escasez de tiempo de ocio de los trabajadores. Varias décadas después, este programa editorial desarrollado por Santoro (brevemente porque Santoro tenía apenas treinta y ocho años cuando el programa desapareció), se reactiva y adquiere un mayor grado de visibilidad de los noventa en adelante, con grupos como Belleza y Felicidad, Ediciones Vox, Eloísa Cartonera, entre otros¹⁹.

posición electrónica. Cfr. Vallejo Mejía, Maryluz (2012), “Los genes de la prensa nonagenaria y centenaria”, Biblioteca Virtual Luis Ángel Arango, Banco de la República Actividad Cultural, Bogotá, [disponible en <http://www.banrepultural.org/un-papel-a-toda-prueba/los-genes-de-la-prensa>].

¹⁸ Al igual que otros (Arlt, por ejemplo), Santoro tiene un origen más bien plebeyo (venía de una familia obrera y anarquista), autodidacta, sin estudios universitarios y sin biblioteca. No es un dato menor que no haya podido vivir de la escritura (tampoco sabemos si se lo propuso o lo intentó en algún momento) ni del periodismo. Tuvo diversos y numerosos trabajos como tipógrafo, pintor, feriante, empleado administrativo, preceptor en una escuela. Cfr. Tarcus, Horacio (2007), Diccionario biográfico de la izquierda argentina, Buenos Aires, Emecé.

¹⁹ Aunque los poetas de esas editoriales o colectivos no recuperan explícitamente la figura de Santoro ni se lo reconoce como antecedente, pueden pensarse algunas continuidades, con sus respectivas actualizaciones y particularidades. Cfr. Manzoni, Celina (2001), “¿Editoriales pequeñas o pequeñas editoriales?”, Revista Iberoamericana, vol. 67, n.o 197, pp. 781-793; Wortman, Ana (2009), Entre la política y la gestión de la cultura y el arte. Nuevos actores en la Argentina contemporánea, Buenos Aires, Eudeba; Moscardi, Matías (2014), “La escritura poética y sus soportes en la década de los noventa”, Orbis Tertius, vol. 19, p. 8.

Paralelamente a su labor en *Barrilete*, conformó con otros escritores y artistas —Luis Luchi, Pedro Gaeta y Edgardo Rovira— el grupo Gente de Buenos Aires. El nombre tiene, por un lado, una localización geográfica particular y, por otro, una referencia bastante coloquial, algo indeterminada, a un grupo de personas. La atención puesta en la ciudad capital y la idea de un artista que no estuviese elevado o diferenciado de “la gente” (porque está incluido y no aparte), atraviesan toda la poética de Santoro. Si bien el grupo no tenía un manifiesto, Lilian Garrido reconstruye cuatro de sus principios básicos:

- 1) Llevar el arte a los barrios. Con el objetivo de difundir las producciones artísticas, se desplaza el eje de la avenida Corrientes y sus alrededores hacia la periferia, es decir, se realizan conferencias, exposiciones de pintura, presentaciones de libros, recitales de música y poesía, etc., en clubes, sociedades de fomento, escuelas y otras instituciones barriales.
- 2) Integrar las artes entre sí. Ninguna manifestación artística brillaba per se. Las carpetas de poemas editadas por el Grupo llevaban la ilustración de un artista plástico. El disco simple Tango de música a lo lejos incluía poemas de Luis Luchi leídos por él mismo, ilustración de tapa de Pedro Gaeta y música de Eduardo Rovira.
- 3) Incentivar el diálogo entre los artistas y el público. Que buena parte del público perteneciera al barrio donde se desarrollaba la actividad, lo colocaba en situación de anfitrión, lo cual favorecía ese clima de “como en casa” que andando la noche se generaba.
- 4) Participación concreta de los artistas. Si se organizaba una exposición de pintura, los propios expositores colgaban la muestra. En la solapa de las carpetas editadas por el Grupo podía leerse “Gente de Buenos Aires. Una tarea continuada con sentido popular. El arte para todos y el artista participando verdaderamente en la realización de su trabajo”²⁰.

En 1971 gestaron su propio sello editorial, Papeles de Buenos Aires, y una colección: “La Pluma y la Palabra”. Consiguieron editar más de treinta títulos, de los cuales el último (de Hugo Ditaranto) quedó trunco, a medio hacer. Se trataba de cuadernillos que contenían hojas sueltas abrochadas (los ‘papeles’) con una biografía sucinta del autor, un dibujo o ilustración, una “Declaración jurada” en la que exponía su pensamiento o compromiso y luego los textos. La lista está compuesta de nombres emergentes, alejados del canon o poco célebres, salvo algunos para entonces más conocidos como Raúl González Tuñón o Álvaro Yün-

²⁰ Cfr. Garrido, Lilian (2010), “Grupo Gente de Buenos Aires: ‘El arte para todos’”, [disponible en http://www.parquechasweb.com.ar/parquechas/notas/Nota_gentebsas_050510.htm].

que²¹. En esta selección de autores para una colección, operan tanto el término de canon como el de tradición. Por un lado, hay un recorte arbitrario que deja afuera otros nombres y que habilita construir diversos sentidos acerca de qué es o debería ser la literatura; y por el otro, se trata de una genealogía o constelación de escritores, ‘compañeros de ruta’, con los que la poética de Santoro dialoga, establece continuidades, distancias, préstamos. La tradición no se lee únicamente en la selección de nombres: existe más allá del armado de esta colección. Sin embargo, el canon, o, mejor dicho, la posibilidad de constituir uno, es uno de los objetivos de este trabajo editorial. Constituir no un canon a secas, sino un canon contrahegemónico o no oficial, aunque esto parezca a oxímoron. Un canon alejado de ciertos nombres evidentes o ya ‘prestigiosos’ para la década del setenta, que existiera por fuera de las instituciones académicas y editoriales, puntalmente alejado de cierto “arrastre rubendariano” de la generación poética del cuarenta²². Recorridos diferentes, estilos heterogéneos, mayor o menor cercanía con Santoro, todos comparten, de algún modo, una perspectiva que puede anticiparse desde el nombre de la colección: La Pluma y la Palabra.

La primera referencia del título, en lo que respecta a las letras argentinas, podría ser la de Sarmiento. El “Himno a Sarmiento” dice: “Por ver grande a la Patria tú luchaste / con la espada, con la pluma y la palabra”. Ya en el siglo XIX existía el dilema (literario, pero también ético y político) de “la pluma o el fusil”, en palabras de Claudia Gilman (2003), que a su vez nos reenvía al tópico quijotesco de “las armas y las letras”. Parece que Sarmiento pudo elegir ambas, pero la enumeración en el verso privilegia la palabra, ya que superpone dos términos contra uno solo en el caso de la lucha armada (la espada). El nombre de la colección directamente anula el primer elemento y preserva dos que podrían pensarse como redundantes o paralelos. Pero la pluma remite directamente a la palabra escrita, mientras que palabra es un poco más amplia en su significado. Esta distinción no es menor si pensamos en la matriz coloquial de la poesía que publica o difunde el grupo Gente de Buenos Aires o en la propia poética de Santoro. La herramienta predilecta para modificar la realidad es la palabra, ya sea escrita u oral. Esto inscribe a los textos dentro de un mismo paradigma que va a mantenerse, por lo menos,

²¹ Mahfud Massis, Raúl González Tuñón, Carlos Enrique Urquía, Pedro Godoy, Humberto Constantini, Francisco Bagala, Felipe Reisin, Ana María Sturla, Antonio Requení, Héctor Borda Leño, Federico Moreyra, Diego Mare, Mario Lesing, Elvio Romero, Antonio Aliberti, Rafael Alberto Vásquez, Vicente Zito Lema, Luis Luchi, Néstor Groppa, Carlos Patiño, Oscar R. F. García, Víctor Mazzi, Enrique Puccia, César López Ocon, Beatriz Esterkind, Oscar González, Dardo S. Dorrnazorro, Héctor Miguel Angeli, Alberto Costa, Luis Franco, Enrique Courau, Lucas Moreno, Álvaro Yunque y Carlos Penelas. El último texto era de Hugo Ditaranto. Santoro fue secuestrado por la última dictadura y desaparecido, y la carpeta se perdió entre sus papeles.

²² Entrevista realizada por la revista Análisis en 1971.

hasta principios de la década del setenta: aquel que todavía muestra confianza en la literatura como transformadora de realidades sociales y políticas. Esta perspectiva o propuesta está presente en Raúl González Tuñón, por ejemplo, en su poema “La luna con gatillo”:

Con un pan,
con una mesa,
con un muro,
con una silla,
no se puede cambiar el mundo.
Con una carabina,
con un libro,
eso es posible.
¿Comprendéis por qué
el poeta y el soldado
pueden ser una misma cosa? [1957] (Tuñón, 2011: 191-194).

Santoro reescribe esta confianza en su “Declaración jurada” de *No negociable*, poemario que se publicó en la colección. “Si mi poesía no ayuda a cambiar la sociedad / no sirve para nada”. Casi a modo de amenaza o sentencia, el juramento afirma a través de una doble negación lo que la poesía debe ser y hacer. El hecho de no producir ninguna transformación, hace tambalear todo el proyecto (no es casual que con ese verso comience su última publicación); funciona como un horizonte adonde hay que llegar, pero también como ultimátum que confirma para qué y por qué. Uno de los antecedentes más cercanos dentro de la tradición es la llamada literatura ‘de Boedo’, con la que Santoro y otros poetas contemporáneos como Paco Urondo y Juan Gelman encuentran ciertas coincidencias, no tanto en términos de elecciones estéticas (Boedo privilegia la narrativa y, en particular, el realismo y el naturalismo), sino en cuanto a tópicos, ciertas modulaciones, preocupaciones y gestos. La propuesta de Boedo también estaba ligada a un proyecto editorial y revisteril, compuesto por *Extrema izquierda*, *Los pensadores* y *Claridad*, y, más tarde, relacionada con los primeros pasos del, entonces joven, Partido Comunista Argentino. Pese a las divergencias estilísticas (entre autores como Leónidas Barletta, Elías Castelnuovo, Álvaro Yunque, Roberto Mariani, César Tiempo y otros), podemos afirmar que todos compartían una ‘cultura de izquierda’ y que, al mismo tiempo, entendían a la ‘cultura’ no como propiedad exclusiva de las clases altas, sino como espacio de disputa (Montaldo, 1989: 344)²³. Los cuestionamientos a la prensa amarillista, la intervención a través de publicaciones y libros y la militancia político-cultural hallan una continuidad en los proyectos colectivos que integró Santoro, así como también el lugar de enunciación deliberadamente

²³ Cfr. Prieto, Adolfo (2013), “Boedo y Florida”, *Estudios de literatura argentina*, Buenos Aires, Editorial Universidad Nacional de Quilmes.

marginal (o que se pretende como tal) y contra ciertos discursos oficiales. Del mismo modo, esto último nos hace pensar en la noción de ‘compromiso’ tan frecuentada en la década del cincuenta, que tuvo como puntapié la publicación de *¿Qué es la literatura?* (1948) de Jean Paul Sartre y algunas apropiaciones del grupo Contorno, y también en la década del sesenta por algunos intelectuales y revistas de izquierda. Claudia Gilman reconoce que

Hacia mediados de la década del sesenta, la conversión del escritor en intelectual *tout court*, es decir, situado fundamentalmente en relación con la dimensión pública, ya era un proceso enteramente consumado (...) Hacia mediados de la época, la politización de los intelectuales se expresó con una connotación: el compromiso. Esa noción no involucraba un programa de acción concreto ni era fácilmente definible. El mayor problema que presentaba la noción era el deslizamiento entre dos polos: compromiso de la obra y compromiso del autor (2003: 143-144).

Pero Santoro veía usos y abusos del término, al borde de convertirse en un cliché o lugar común y, por ende, vacío: “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” (Vásquez, 2003: 32). Su preocupación pasaba por no convertir la poesía en un panfleto o poner por encima de la literatura aspectos coyunturales o políticos. “Si yo escribo un poema, escribo un poema y no un tratado de política”, dijo en la misma entrevista. El poema no debe hacer sociología, aunque refleje la cosmovisión del hombre, ya que eso último implica una redundancia, porque la poesía siempre debe ser concebida como compromiso; un compromiso con las problemáticas humanas, de lo contrario tampoco sería poesía. Entonces, como plantea Alejandro Schmidt, el compromiso de Santoro “trasciende feroz la mera circunstancia histórica de una generación, de un tiempo del país” (1998: 73). De ahí que las figuras del intelectual y del compromiso adopten matices diversos en su obra. La imagen autoral se proyecta hacia dos construcciones relacionadas entre sí: la del escritor ‘humano’ y la del ‘trabajador cultural’²⁴. En el primer caso, Santoro se refiere en varias ocasiones al ‘humanismo’ en relación con la poesía, tomando como principal antecedente a Miguel de Unamuno. Titula uno de sus poemarios *Uno más uno humanidad*, escrito alrededor de 1963, y también utiliza un epígrafe del español para abrir *Nacimiento en la tierra* (del mismo año): “Yo no escribo para lectores, sino para

²⁴ Nos referimos a la figura de autor en tanto construcción artificial y discursiva, como una ‘imagen’ en el sentido propuesto por María Teresa Gramuglio (1988) a propósito de Roberto Arlt. Sin embargo, esta crisis del autor ya había sido advertida por filósofos y pensadores en el siglo XX y sistematizado en la conferencia de Foucault *¿Qué es un autor?* de 1969.

hombres". La cita se conjuga además con la referencia inevitable al poeta Pablo Neruda (*Residencia en la tierra*, de 1935). A la pregunta "¿Qué hombre de letras ha sido rector en su vida?", Santoro responde:

Siempre don Miguel de Unamuno, porque él, únicamente él, me agarró del corazón y me hizo entender, con sus palabras, que la única cuestión que existe no es la cuestión política, ni la cuestión estética, ni la cuestión religiosa, sino la cuestión humana, que es la mía, la suya, la del otro, la de todos (Vásquez, 2003: 34).

Se trataba de concebir la poesía como una necesidad humana, que al mismo tiempo hablase del hombre y permaneciera atenta a sus preocupaciones cotidianas, con 'los pies en la tierra' —y no en la torre de marfil—, pero sin descuidar los grandes temas; o que, en todo caso, entendiera que lo cotidiano estaba atravesado fuertemente por tópicos universales. Por eso, es posible remitirnos, más allá de algunas diferencias, a Walt Whitman, a César Vallejo y a Antonio Machado, todos nombres mencionados por el propio Santoro, y también a la ambicionada unión de arte y vida que anhelaban los surrealistas. La dimensión humana no se ubica en detrimento de otras (política, ética, etc.) sino que las contiene. En concordancia con estos planteos, emerge la idea del escritor como un "trabajador cultural". Esta denominación va en consonancia con los planteos del FATRAC, en especial con su documento "Los trabajadores de la cultura en el proceso de guerra popular" fechado en octubre de 1971²⁵, pero que tienen también su germen en un discurso pronunciado en el acto de la Alianza Nacional de Intelectuales en 1964²⁶, en el

²⁵ Ana Longoni (2005) registra su surgimiento en 1968 y lo caracteriza como un nucleamiento de artistas e intelectuales, generado desde el Partido Revolucionario de los Trabajadores, aunque ese vínculo nunca fue explicitado por motivos tácticos, y que, en ese sentido, funcionaba como una especie de 'antesala' o mediación con el partido; se estructuraba internamente en células o pequeños grupos según la actividad.

²⁶ El discurso de Santoro se ubica dentro de una serie de intentos de crear "un organismo nacional de intelectuales que agrupara en una única organización las diversas 'ramas' de la cultura y el trabajo intelectual, al estilo de la Unión Nacional de Intelectuales francesa", y que tienen como principal antecedente la conformación de la A. I. A. P. E. (Asociación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores) en 1935 (Petra, 2013: 122). Nos referimos a la Asamblea Nacional de Intelectuales (1952), el Congreso Argentino de la Cultura (1954-1955), la Unión de Escritores (1962) y, finalmente, la Alianza Nacional de Intelectuales (1963-1965). En su "Declaración de principios" (1963) la Alianza se proponía como espacio de reunión de todos los 'trabajadores de la cultura' que estuviesen en favor de una "transformación profunda de la vida argentina" y su objetivo central era gestar una "nueva cultura" que no fuese ajena a la crisis social y económica del país sino todo lo contrario. Este texto iba acompañado de una "Cartilla" que contenía una lista de "Derechos de la intelectualidad argentina".

que Santoro llama a sindicalizar a los artistas, en general, y enuncia como propósito central de la alianza defender sus derechos:

A una capacitación integral; al perfeccionamiento; a la libre investigación; a la libre creación y expresión; al libre intercambio cultural; a la remuneración por el trabajo del intelecto; al régimen de previsión social; de libre asociación; de protección al ejercicio de la actividad profesional o artística²⁷.

Finalmente, en 1974 la perspectiva de Santoro se transforma (aunque nace de una misma matriz) y en un reportaje en el mes de febrero habla de poetas que “conociendo la necesidad de profundizar en el nada fácil oficio de la palabra, comprometen su vida tratando de sumar a las luchas del pueblo una palabra caliente, que se necesita, que sirva, que sea revolucionaria” (Vásquez, 2003: 36). Una serie de figuras como “jugarse la vida” o “darse entero” dan cuenta de esta toma de consciencia en la que vida y obra parecen tornarse indisolubles, hasta el punto en el que sus últimos poemas suenan casi proféticos. En esos giros inesperados, en las formas de leer la tradición y también en sus hiatos (las preguntas que quedan sin respuesta) se funda la singularidad de su obra, aun cuando tiene predilección por objetos o referentes típicos como la ciudad de Buenos Aires y más allá de las genealogías en las que podamos incluirla (sabemos que ninguna obra existe sola y aislada); por eso todavía persiste, vital y contemporánea, frente al olvido.

Fuentes

AA.VV. (1963), *Informe sobre Laborante*, Buenos Aires, El Barrilete.

Fernández Moreno, César (1999), *Obra poética*, Tomos I y II, Buenos Aires, Perfil.

González Tuñón, Raúl (2011), *Poesía reunida*, Buenos Aires, Seix Barral, [1975].

Referencias bibliográficas

Aguado, Amelia (2014), “1956-1975. La consolidación del mercado interno”, en de Diego, José Luis (2014) [2006], *Editores y políticas editoriales en Argentina (1880-2010)*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

²⁷ Discurso para el acto de la Alianza Nacional de Intelectuales, 10 de abril de 1964. Fuente: ANC-UTPBA, [disponible en <http://www.agenciapacourondo.com.ar/cultura/discurso-para-el-acto-de-la-alianza-nacional-de-intelectuales-por-roberto-santoro>].

Aguirre, Osvaldo (2013), *La tradición de los marginales*, Santa Fe, Ediciones UNL.

Bonano, Mariana (2013), "El poeta del pueblo / la poesía para el pueblo: En torno al proyecto de *El Barrilete* (primera época)", *Orbis Tertius*, vol. 18, n.º 19, pp. 113-125.

Bourdieu, Pierre (1967), "Campo intelectual y proyecto creador", AA. VV., *Problemas del estructuralismo*, México, Siglo XXI, pp. 135-182.

----- (1983), "Campo intelectual, campo del poder y habitus de clase", *Campo del poder y campo intelectual*, Buenos Aires, Folios.

García Helder, Daniel (1999), "Poéticas de la voz. El registro de lo cotidiano", en Jitrik, Noé (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina. La irrupción de la crítica*, vol. 10, Buenos Aires, Emecé, pp. 213-234.

Garrido, Lilian (2010), "Grupo Gente de Buenos Aires: 'El arte para todos'" [disponible en http://www.parquechasweb.com.ar/parquechas/notas/Nota_genteb-sas_050510.htm].

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

Gramuglio, María Teresa (1988), "La construcción de la imagen", *Revista de Lengua y Literatura*, n.º 4, pp. 3-16.

Korn, Guillermo (1998), "Historias de papel: el papel de la Historia. Barrilete (1963-1974)", *Lote. Lo que nos tocó en suerte*, n.º 13, [disponible en <http://www.fernandopeirone.com.ar/Lote/nro013/korn.htm>].

Lafleur, René Héctor *et al.* (2006) [1968], *Las revistas literarias argentinas 1893-1967*, Buenos Aires, El 8vo. loco.

Longoni, Ana (2005), "El FATRAC, frente cultural del PRT/ERP", *Lucha Armada*, n.º 4, Buenos Aires.

----- (2014), *Vanguardia y Revolución. Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta*, Buenos Aires, Ariel.

Montaldo, Graciela (1989), "Literatura de izquierda: humanismo y pedagogía", en Yrigoyen, entre Borges y Arlt (1916-1930), *Historia social de la literatura argentina*, David Viñas (dir.), tomo VII, Buenos Aires, Contrapunto.

Patiño, Carlos (2009), "Los informes del grupo Barrilete", *Revista Aromito*, [disponible en <http://aromitorevista.blogspot.com.ar/2009/01/los-informes-del-grupo-barrilete-por.html>].

Pluet-Despatin, Jacqueline (1999), "Contribución a la historia de los intelectuales: las revistas", *Les Cahiers de L' IHTP*, n.º 20, número especial "Sociabilités intellectuelles: lieux, milieux, réseaux", pp. 125-136 [traducción de Horacio Tarcus].

Romero, Luis Alberto (1995), "Una empresa cultural: los libros baratos", H. Gutiérrez y Romero, Luis Alberto, *Sectores populares, cultura y política. Buenos Aires en la entreguerra*. Buenos Aires, Sudamericana, pp. 45-67.

Schmidt, Alejandro (1997), "Santoro no negociable", en AA. VV. (1998), *Tramas para leer la literatura argentina*, vol. III, n.º 7, pp. 73-82.

Tarcus, Horacio (2007), *Diccionario biográfico de la izquierda argentina*, Buenos Aires, Emecé.

Tinianov, Juri (1968), *Avanguardia e Tradizione*, citado y traducido en Pauls, Alan (1980), "Tres aproximaciones al concepto de parodia", *Lecturas críticas 1*, Buenos Aires, Dédalo.

Williams, Raymond (2009), *Marxismo y literatura*, Buenos Aires, Las cuarenta.

