

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*. Compré *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 Dorronzoro, 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 Dorrnoro 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.

particular. En este sentido es que podemos interpretar de un modo más completo su autclasificación como “realista del sur”.⁵¹ Y esto es así porque si bien su obra presenta imágenes de cuño surrealista desde los comienzos (“ahora se golpean las cosas con mis ojos / y ventanales de azufre registran la catástrofe”) hasta bien avanzada su producción como en *Uno más uno humanidad*⁵² y además del uso ostensible del versolibrismo, la métrica y estrofas irregulares, la falta de puntuación y de mayúsculas, hasta “Ballet Balar Babel”, su

⁵¹Raúl González Tuñón, un escritor *difícil* de clasificar si consideramos compartimentos estancos Boedo y Florida, pero cuya lucha política y estética puede recomponerse sin grandes dificultades. En sus comienzos, pudo publicar en *Martín Fierro* (precisamente una revista de frente) debido a que compartía con los miembros más duros de Florida, la voluntad de renovación estética. Con el tiempo, y tras su afiliación al PCA, con la experiencia de *Contra*, tuvo para su obra el programa de un partido que (con todas las críticas que correspondan) tenía sus intereses ligados a la clase obrera. Incómodo por comunista, pero incómodo en el PCA por su estética vanguardista, alejada del realismo socialista, aparece como inclasificable para aquellos que pretenden que la forma nueva sólo puede tener un contenido político y que precisamente por ello, esa novedad sólo puede ser patrimonio de un programa burgués. O a la inversa, que un programa estético ligado a los intereses de la clase obrera sólo puede ser pedagógico, pedestre o vulgar. Tuñón es un antecedente muy evidente de todos los poetas que en los '60 y '70 encararon la escritura como una herramienta de lucha social, pero también con un uso del lenguaje y los recursos no decadentista, no romántico, no modernista. Padre de este cruce para Juan Gelman, Francisco Urondo y muy especialmente, Roberto Santoro. Ambos militaron en las páginas de sus respectivas publicaciones por la sindicalización de los obreros de la pluma, ambos lucharon por una poesía que fuera bandera en el ámbito público de la lucha: la calle. Las expresiones con que Sarlo caracteriza *Contra* podríamos hacerlas extensivas a *Barrilete*, pues ambas comienzan como publicaciones con apariencia de amplitud político-ideológica (aunque tienen ya delimitaciones claras) y terminan siendo ese espacio de “agitación para la transformación radical: vida, política, estética.”

⁵²“qué de tardes con los mocasines puestos / y portafolios de sonetos sin poetas / de poetas sin sonetos / y ortafolpios // un vientre se independizó de una mujer y acusa en las / veredas / a las chicas que van a estudiar el piano”.

obra nunca abandonó el sentido de lo real-material, nunca se alejó de la función y la necesidad social, nunca tuvo por intención la expresión de la *realidad surreal* de una experiencia individual.⁵³

¿Y cuál es la relación entre la producción y recorrido de Santoro y el boedismo y en particular, con la poética y la obra de Elías Castelnuovo? Según las declaraciones de Carlos Patiño, la relación era tan harto evidente que una de las primeras discusiones giró en torno a la necesidad de diferenciación con Boedo. La conciencia de la necesidad de inscribirse en una producción de poesía popular, obrera, los llevó a enfrentar el *problema Boedo* de la siguiente manera, al menos al comienzo de *Barrilete*: “La primera cosa en la cual nos pusimos de acuerdo era diferenciarnos de Boedo. Dijimos: ‘Lo primero que *Barrilete* tiene que cuidar es su estética: primero que sea un poema, después que hable de lo que quiera’.”⁵⁴ En efecto, así son los comienzos. Son Boedo por esa inscripción y no lo son por la elección estética. Esta doble elección marcó también la obra de Santoro. Si la observamos con relación a la producción de Castelnuovo, vemos cómo todo el contenido político que ambos comparten, tiene en el poeta un optimismo y una vitalidad que no aparece en el *alma mater* de Boedo.

Surrealismo. Boedo. Faltan dos: costumbrismo y existencialismo. El costumbrismo es una variante del realismo. El costumbrismo

⁵³Según Delfina Muschietti, los poetas de los '60 y los '70 habrían optado por dos modos de producción mutuamente opuestos: por un lado, los que llevaban hasta sus últimas consecuencias la autorreferencialidad del poema, la posición vanguardista anticontenidista y por otro, los que en su afán por expresar contenido, corrieron el riesgo “de caer en el prosaísmo excesivo, el populismo, el panfleto político, el testimonio histórico, la crónica periodística o el diálogo cotidiano”. La primera línea, como hemos visto, se acerca más al martinfierrismo y la otra, alienta la ilusión referencial texto-contexto. Aun cuando Muschietti considera que la separación tajante tiene cierto grado de arbitrariedad, pues casos como el de Urondo indicarían la puesta en práctica de ambas líneas mencionadas, el caso es que la autora ubica a Santoro en la segunda línea. Una apreciación equivocada a nuestro juicio. Véase Muschietti, Delfina: “Las poéticas de los '60”, en *Cuadernos de literatura 4*, Instituto de Letras, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Nordeste, Resistencia, Chaco, 1989, p. 129.

⁵⁴Patiño, op. cit.

argentino, que puede recibir otros nombres en otros lugares, tuvo su bautismo a comienzos del siglo XX, con autores como Roberto Payró, Fray Mocho y otros muy populares. Mucho mayor, probablemente, es la influencia costumbrista en el teatro: Florencio Sánchez, Gregorio de Laferrere, Federico Mertens, etc. Sin embargo, para la época en la que Santoro escribe, el costumbrismo tiene su expresión privilegiada en el tango, a través de la temática barrial: el fútbol, los amigos, la familia, la nostalgia por un pasado perdido. Si para gran parte de los poetas del tango, la solución ante ese sentimiento de pérdida es el regreso al barrio, veremos cómo en Santoro ese punto inicial resulta, en su recorrido, un punto de apoyo para un salto hacia adelante. Ya Noemí Ulla supo decir en *Tango, rebelión y nostalgia*:

“El barrio, juntamente con la madre, representa aquella infancia perdida y aquel pasado donde el mundo transcurría serenamente, al menos en la imagen que producen las evocaciones de los lugares y seres que se han sentido próximos y con los cuales se han compartido largos años de vida irresponsable, en el sentido de no alertada por las exigencias y elecciones de la mayoría de edad.”⁵⁵

Sin embargo, el tango ocupa, tanto en *Barrilete* como en la obra poética de Santoro un lugar menor.⁵⁶ En *Barrilete*, no obstante la importancia que le dan hasta los testimonios de los propios participantes, la cantidad de publicaciones poéticas ligadas a la temática tanguera representan un porcentaje ínfimo. Un poema de Dante A. Linyera⁵⁷ y otro de Homero Manzi en el n° 2, otro de Carriego (n°

⁵⁵Ulla, Noemí: *Tango, rebelión y nostalgia*, CEAL, Buenos Aires, 1982, p. 52.

⁵⁶Poetas contemporáneos de Santoro, aunque desde distintas corrientes estéticas y políticas, han abrevado también en el tango: “En otras vertientes, Francisco Urondo y Juan Gelman, ambos surgidos de diferentes perspectivas poéticas –el primero vinculado al grupo de la revista *Poesía Buenos Aires*, el segundo al del *Pan Duro*–, inician hoy, tangencialmente a lo que representa Piazzolla, su colaboración con Juan Cedrón, músico también de vanguardia pero de promoción reciente.” *Ibíd.*, p. 136.

⁵⁷En los versos de este poeta aparecen, en oposición, ambas matrices

4), dos textos de Discépolo en el n° 5, dos de Celedonio Flores (n° 7), tres de Carlos de la Púa en el n° 8), tres poemas de barrio de Felipe Fernández (Yacaré) en el n° 9/10 y en el n° 11, dos textos de Pascual Contursi. A esta breve lista debe incorporarse el *Informe sobre Discépolo*. En la producción personal, encontramos la dedicatoria de *Oficio desesperado* a Discépolo y “Enrique Buenos Aires” y el poema a Carlos Gardel, ambos en *A ras del suelo*. Y por último, la escritura de algunas milongas como “Mi ciudad es un gran bache” o los inéditos de “Los tangos que se quedan” o “Milonga al ras del suelo”. Además de ser pocos textos, los mismos siempre están en contexto con otros poemas que ponen, en cualquier caso, una nota de esperanza y posibilidad en el espíritu tanguero. Los significados e interpretaciones del tango en Santoro no son los de la nostalgia y el llanto por el pasado o el abandono.

Antes de pasar al existencialismo, nos detendremos un momento en un segundo aspecto del costumbrismo. Otra de las temáticas que se presentan en esta vertiente es la del fútbol. Comenzamos este estudio diciendo que parte de la crítica considera a Santoro un poeta del fútbol. Apreciación más alejada aún de la verdad que la de la influencia tanguera. Además de un poema en *De tango y lo demás*, está la compilación *Literatura de la pelota*. Allí, no obstante, se limita a una breve presentación y a “Relación parcial”, texto introductorio que funciona a modo de prólogo, donde la voz del narrador se encarga de presentar fragmentos, encadenados a modo de relato de partido. Nada más acerca del fútbol hay en la obra de Santoro.

El existencialismo, la última influencia que anotamos, era la referencia filosófica ineludible de la época. Nacida como corriente europea, tuvo seguidores en todo el mundo. En la Argentina, en particular. Identificada con la filosofía de Sartre, Jaspers y Buber, y las novelas de Camus, Simone de Beauvoir y el propio Sartre, tuvo sus representantes locales muy tempranamente. En literatura, *Sudeste* y *El túnel*, por ejemplo, remiten directamente a *El extranjero*.

productivas de la poesía de Santoro: “Dante A. Linyera (...) canta al barrio de Boedo, oponiendo la expresión original del barrio a las elegancias del centro: ‘¿Qué quiere hacer la elegante Florida / si tú pones las notas de los tangos / como una flor en el ojal prendida / en los cien balcones de mi ciudad!’”, en *Ibíd.*, p. 55.

Por su parte, varias revistas se disputarán la representación sartreana, como *Contorno* o *El grillo de papel*. Incluso, se creará una prosapia local al existencialismo cuando se decrete que tonos tales pueden encontrarse en Discépolo o Roberto Arlt.

La esencia del existencialismo es la preocupación por el modo de ser del hombre en el mundo. La relación entre el hombre y el mundo es su tema fundamental. La ausencia de todo trascendentalismo o esencialismo desemboca en una ética de la responsabilidad, más individualista (Camus) o más política (Sartre):

“Significa que el hombre empieza por existir, se encuentra, surge en el mundo, y que después se define. El hombre, tal como lo concibe el existencialista, si no es definible, es porque empieza por no ser nada. Sólo será después, y será tal como se haya hecho. Así, pues, no hay naturaleza humana porque no hay Dios para concebirla.”⁵⁸

Filosofía individualista (el “ser humano” concebido en abstracto) entra en contradicción consigo misma, contradicción que llevará a muchos hacia el marxismo, como al propio Sartre. Filosofía culpógena, finalmente, lleva a la desesperación o a la acción política. Si bien en Santoro pueden encontrarse expresiones o gestos reivindicativos de Sartre y el existencialismo⁵⁹, y una filiación más o menos directa en Discépolo, veremos, nuevamente, que tal conexión es superficial. Su Discépolo, en todo caso, no es el de “Uno” ni el nihilista de “Cambalache”; en todo caso, remite al de los años cuarenta y su ilusión peronista. Como dice, otra vez, Ulla:

“(Discépolo) reconoce el hombre que reclama la justicia social; llega la hora de la lucha, de defender enfervorizado el advenimiento del peronismo, y es como si Discépolo acallara aquel grito rebelde, ciego, escéptico, de sus

⁵⁸Sartre, Jean Paul: *El existencialismo es un humanismo*, Losada, Buenos Aires, 1990.

⁵⁹Véase *Barrilete*, n° 9/10, p. 27. Breve apostilla acerca de la renuncia de Sartre al premio Nobel de Literatura.

primeros tangos, porque ya le es extemporáneo, porque lo encauza ahora una rebeldía organizada (...)⁶⁰

En *Barrilete* el texto que abre la publicación es de Miguel de Unamuno, “Contra los jóvenes”; en el n° 2, uno de Roberto Arlt, también a modo de presentación y por último, en el n° 4, “La política y otras yerbas” tomado de *Juan de Mairena*, de Antonio Machado, en cuya obra podemos encontrar matices existencialistas. El existencialismo de Santoro se limitará, en consecuencia, al humanismo, tal como observaremos en su obra. Y la “influencia Discépolo”, a un recorte interpretativo muy especial, que considera al autor de tangos como una expresión de bronca y rebeldía, de denuncia lúcida de la Década Infame antes que una mezcla de pesimismo y oportunismo, o lo que es lo mismo, de cinismo.⁶¹

¿Quién se robó mi niñez?

La primera obra de Santoro, *Oficio desesperado* se inicia con dos epígrafes, uno de ellos de Enrique Santos Discépolo. Reúne poemas escritos entre 1959 y 1962. El tema es el dolor de crecer, de portar la verdad, de luchar con la poesía por la justicia. En la niñez del pasado todo era feliz; en cambio, el presente es doloroso y precisamente, esa conciencia del dolor arrastra a la tarea poética: “y entonces te dan unas ganas raras de llorar / de caerte muerto / y convertirme en globo / o en lluvia de organitos / qué se yo // cada día se nos muere un hermano”. El libro constituye un llamado a la poesía, como en el poema “Escucha, hombre”: “no escuches sino al que trae el corazón abierto / la verdad en los labios / la justicia // quiero que seas un poeta”. Algún canto de alegría en medio de tanto reconocimiento del dolor, como “Arriba los bonetes”. Las imágenes de la infancia, calesitas, payasos, bonetes, globos, cuentos, barriletes, ositos, caballos en escobas, Pinocho, los Reyes Magos,

⁶⁰Ulla, op. cit., p. 119.

⁶¹Si bien nosotros no acordamos con la lectura condescendiente de la obra discépoliana, señalamos aquí que la obra de Santoro retoma solamente los elementos críticos, pues aún en sus obras más tristes siempre aparecen elementos festivos y esperanza en lo colectivo, en lo plural.

trompos, que ya no se pueden recuperar, traen a veces fantasías de suicidio. Alguien que, como adulto, sufre como si fuera un niño; en parte porque no quiere crecer, en parte porque su ingenuidad, su bondad y cierta perseverancia en la alegría infantil no son las mejores herramientas para cambiar una realidad que le ha robado la sonrisa. Por eso, la búsqueda del amor es a la vez triste y la única forma de salir de la soledad. El que ha dejado de ser niño, solo y perdido, busca otro refugio, el amor. La vitalidad que lo impulsa lo obliga a la compañía y al oficio de poeta: “y uno deja la risa colgada en los payasos / destierra los potreros / abre las tardes / desata las paciencias / quiere vestir de mariposas las muchachas que ve / empuja las veredas / y termina haciendo las palabras”. La función de la poesía es social, pero aún no ha encontrado su lugar: “dame una flor para gastar la vida / para juntar hermanos / para olvidar la muerte”, “y habrá que resistir con este andar interminable / con esta locura de la palabra”.

La última sección del libro, “La muerte”, fechada en 1962, cierra con la tristeza del que camina solo, pero con la propuesta de tarea: “cuando me funcione el cerebro como quieren muchos / o me olvide de Discépolo / remato el corazón / para qué andar con vueltas”. El epígrafe que mencionamos y esta última sección anticipan la temática de al menos dos de los libros que vendrán: *El último tranvía* y *De tango y lo demás*.

Los cinco poemas de *El último tranvía* no son solamente un homenaje nostálgico de despedida, sino que revelan un cruce estilístico singular: el vocabulario lunfardo de la mano del verso libre y las estrofas y la métrica irregulares. *Nacimiento en la tierra* se abre con epígrafes de Raúl Scalabrini Ortiz y Miguel de Unamuno. Son poemas de esperanza, de confianza vital en el oficio y en el género humano: “remontando el pájaro que canta cuando escribo / sumo mi estrella en la lista de otras voces / vengo a decir esto que soy y somos / el nacimiento del poema y de la lucha / la redondez estricta del pomelo / y el rey mago feliz que tiene el hombre”. Y más adelante: “entonces salgo a la vida buscando las mañanas / me peleo en las tribunas / corro sueño soy un ser humano // y aún con mi llaga en los ojos / tengo fuerzas para dar campanas arriba de los hombres. (...) porque la fiesta que preparo / es una

ronda de amistad con alma de bonete / la vertical desde cada hora sembrando la esperanza / la vida por las calles”. Sus versos son a la vez un canto de amor y un canto de batalla: “abriendo el valor de estar en medio de la vida / y tener un zapato y un amigo / traigo a la luz las voces enterradas / las banderas del grito en medio de los hombres”.

De tango y lo demás no es, contra toda expectativa prejuiciosa, la reivindicación nostálgica y tanguera del pasado. Frente a la desesperanza, frente a la tristeza pasiva y pesimista del registro del tango, con la lucidez que ya ha reconocido que esa ciudad no es la misma, que la vida es la dura lucha por la vida, aparece la bronca. Y una bronca que se exhibe en términos políticos: “y un día tus noticias / y otro día / fusiles mueven / se mueven / se juega a democracia / qué gracia / batracia / democracia”. Recordemos que estos versos, que evocan estrategias surrealistas, ven la luz en el contexto que va de la finalización del mandato de Arturo Frondizi a la asunción de Arturo Umberto Illia, con el intermezzo de la presidencia de José María Guido. “Lo demás” es el colectivo, ese “malabarismo con pozos / con boleto”, ese “insulto con vuelto” con su marcha errática y cargada a través de las calles de la ciudad; el café; el camión (donde reproduce todo el folklore y la simbología que gira en torno al vehículo y su conductor)⁶²; el fútbol, las yirantas, el turf, el billar, la pizzería (dedicado a sus abuelos y a la inmigración italiana), el boxeo, con dedicatoria a José María Gatica y a Alejandro Lavorante. Algunos poemas son celebratorios, festivos; otros, como en la sección “El boxeo”, son penosos y exponen un final inevitable: la muerte; o más sencilla, pero no menos crudamente, el olvido a causa del fracaso. La historia del boxeador-obrero es triste, “de barrio y de purretes / con desafío”, pues “empieza con los golpes de la vida” y culmina “sin aire enamorado / el corazón con tres fracturas / que ya no da más / que la tribuna se fue para el trabajo / que ni los diarios mañana / su guante en una fonda / que al fin ya lo olvidaron”. El libro cierra con “El tango que se queda”, “Collage o taller o destierro Buenos Aires” y “Ballet Balar Babel”, que se van alejando formal y temáticamente de la impronta tanguera. “El

⁶²Por ejemplo, la leyenda fileteada en el camión: “si tus besos me despiertan besame que estoy dormido”.

tango que se queda” si bien retoma el tópico del bacán que abandona a la muchacha después de seducirla, lo actualiza y le da la forma de lo nuevo, pues no conserva la estética del tango. Asoma, sutil o brutalmente, la violencia social y la reacción provocada: “blue jean de hollín / de gris / por la vereda / que militar / es limitar”. Los tiempos del viejo tango han cambiado, pero esa situación no se vive con melancolía, sino con críticas y propuestas, pues en un entorno violento, el poeta y la poesía se violentan: “estamos en otra gente / otra mente y otro vientre / la rueda de antes rodó / y el tango ya no es el mismo / alguien vira / (...) / son siete los militares / y catorce políticos vejetes / y catorce veces siete los que están en contra de antes”; “que me dejen respirar / o los ametrallo a contratangos / que los tengo”.

En “Collage o taller o destierro Buenos Aires” aparecen poemas con versos irregulares, aunque predominan los de arte mayor. Es, en efecto, un collage de imágenes yuxtapuestas que describen actividades y personas circulando por la ciudad, esa ciudad que hace rato ha dejado de ser barrio, que ya es mentira, sordera, la vida que corre atropellada por las calles o que duerme miserable en un banco de plaza. Estamos ya muy lejos de la temática y la forma tanguera, de su nostalgia, de su tristeza, de su resignación, de su parálisis. El último poema, “Ballet Balar Babel”, ya es una enumeración sin signo de puntuación alguno y sin distribución espacial en versos ni estrofas. Buenos Aires es babélica, una acumulación desenfrenada y donde no se establece ninguna jerarquía, pero se vislumbra la crítica a la tilinguería que va dominando el panorama ciudadano. El poema más vanguardista, el más distante del tango en el libro que retrata la ciudad de Buenos Aires.

Pedradas con mi patria es la expresión de la bronca hecha poema. ¿Qué está mal? ¿Qué nos hace vivir en una tierra rota? Los militares, los “señores de la toga / señores de la espada y la mentira”, los burócratas, los “políticos con diarreas de verano”, los funcionarios, “los economistas fabricantes de inodoros”. La poesía y el poeta tienen una función allí, entonces. El poeta deberá ser un hombre de acción, la poesía será su herramienta de conocimiento y su arma, el poeta no es un ingenuo, sabe lo que pasa, lo dice y debe actuar consecuentemente: “es preciso investigar / dar en el

clavo / martillo poesía / proceder con primaveras // es preciso desabrochar la mano / desnudarla en la calle / entrar derribando la puerta de los hombres / segundo piso a la izquierda / expediente número ternura”. Todo está dado vuelta y las mujeres no pueden conservar su dignidad ni la ternura. Por eso, el enojo; por eso, el poema; por eso, el poema como una pedrada.

En pocas palabras es una publicación muy breve de la cual rescato “Los asuntos del poeta” porque señala una posición ante la producción artística que siempre marcó el rumbo en la escritura de Roberto Santoro: “Crear / y crear”. Nunca fue un poeta que produjera desde del desencanto, desde el pesimismo, desde el abandono. Su vitalismo, su humanismo y su confianza se vislumbran desde los inicios de su obra, aún en las más tristes o desoladoras. ¿En qué creyó hasta ahora Roberto Santoro? En la humanidad toda, en su potencia y, fundamentalmente, en la capacidad transformadora de la labor poética. ¿En qué va a empezar a creer a partir de ahora, Roberto Santoro?

A ras del suelo es el poemario del descenso del barrilete. Buenos Aires está triste porque la pobreza y la desocupación habitan sus calles: “qué cara que está la vida qué barata está la muerte / el dólar sube y el hombre baja / Buenos Aires prepara su mortaja”. Esta situación lleva al poeta a volver a Discépolo, “Enrique Buenos Aires” recuerda con tristeza idealizada el suicidio del autor de “Cambalache”. Un poema a Gardel; el recuerdo de Ricucho, un amigo que ya no está, y una caminata desoladora por el “barrio sur”: “y yo camino / lluvioso / por las calles de San Telmo”. Pero la esperanza no debe morir, Buenos Aires no debe sentir frío, por eso el poeta le escribe “Canción para mi ciudad”. Los inéditos de *Lo que veo no lo creo* están en la misma línea temática de este libro.

El barrilete que toca el suelo, en ese período todavía oscuro para nosotros que cubre los años '67-'71, responde nuevamente al impulso del viento en *Desafío*. Tan triste está la ciudad que la paloma, protagonista del primer poema del libro, la abandona, se muere de pena; la muerte es el punto final de lo que será un nuevo comienzo, pues en el poema que da nombre al libro el poeta asume nuevamente su lugar. El desafío a la muerte es la práctica poética: “yo tomo la palabra / le cambio la camiseta / la visto de santoro / la

doy vuelta // pero quién le toca el culo / a la muerte? / quién le moja la oreja?” La crítica política por la realidad social desesperada (“mientras los deshollinadores trabajan en la chimenea de la / democracia / la ternura se emborracha en las cantinas / y no le pagan jubilación a la esperanza”) y el suicidio son los temas de los poemas que anteceden al último, “Punto final”. Llega la muerte a buscarlo, pero todavía hay tareas para hacer, la muerte debe esperar, no podrá llevarse aún al poeta: “no meta tanta bulla con su fagot de huesos / me faltan algunas primaveras”.

En esta tierra contiene las letras del disco editado a partir de la tragedia musical *En esta tierra lo que mata es la humedad*. El dolor por los que ya tuvieron que irse o por los hermanos que siguen muriendo, la explotación del obrero (de cuello blanco⁶³, esta vez), un horóscopo que presagia un destino siniestro y frente a todo eso, como siempre, como Santoro, la esperanza por el futuro, por los hijos, por la posibilidad de construcción de una sociedad nueva, de una patria que sufre, pero aún está viva gracias a los que gritan, sueñan y viven por ella. Y un poema de amor. Y un poema de amor que no es solamente amor hacia una mujer. La soledad y la búsqueda de los primeros textos ha rendido su fruto: el hombre triste ha encontrado la alegría.⁶⁴

⁶³“como anda el mundo / no alcanza el sueldo / la vida es dura / y de tanto andar entre papeles / estoy traspapelando mi ternura”, “De lunes a viernes”.

⁶⁴Santoro ya está en el PRT para estas fechas. Esta alegría alude tal vez a ese encuentro. En el mismo sentido se expresa un compañero suyo, Haroldo Conti, cuando se le pregunta por el cambio que se había operado en su narrativa entre *En vida* y *Mascaró*. En sus declaraciones se observa cómo el pasaje del individualismo a lo colectivo, de la escritura solitaria a la militancia revolucionaria produjo transformaciones en su escritura: “Yo creo (...) que con *En vida* llegaba a un callejón sin salida: es una literatura que considero demasiado individualista. Para ese tiempo, se produce mi primer viaje a Cuba (...). Recién en ese momento presiento lo que es América (...). Y de alguna manera eso me orienta (...) para hacer una cosa distinta, como es *Mascaró*, una novela jubilosa, abierta, donde por primera vez los personajes no mueren.” Tomado de Restivo, Néstor y Camilo Sánchez: *Haroldo Conti. Biografía de un cazador*, Homo Sapiens, Santa Fe,

El mundo del revés, lo bueno pervertido, la exhibición de lo coarupto aparece en *Uno más uno humanidad*: “los vigilantes se asustan del hombre de la bolsa” y “el hijo del señor Cura se enamora de la blenorragia”. Cansancio y actitud sin asombro frente a lo que se observa, pero permanente siempre una luz que permite vislumbrar la posibilidad: “El hijo del poeta surrealista / remontó clandestinamente un barrilete / viendo a un albañil leer a kant en el tranvía”. Frente a toda la descomposición social y el miedo de la gente, de nuevo el amor y los hijos, el futuro, la esperanza. “Nos llevó mucho tiempo arreglar la ciudad de Buenos Aires”, termina el largo poema, pero valdrá la pena arreglarla, “hay que empezar a trabajar”.

La declaración de principios con la que parte aguas con su humanismo inveterado explota en 1973. En *Las cosas claras* se asumen con lucidez las limitaciones del programa anterior y el amor es, de nuevo, el camino: “Pero sostengo que un día / aunque el amor sea el hermano implacable de la lluvia / de mi casa a tus ojos / no habrá naufragios”. Ya no más, ya no impedirá la lluvia que las relaciones humanas se abran paso. Los veinte poemas antimilitaristas de *Poesía en general* son un canto de guerra triunfante por sobre el poder militar: “pero el mañana es nuestro / como el sueño de un hijo / y nada podrás desde tu muerte”.

Las *Cuatro canciones y un vuelo* tienen momentos memorables. La esperanza es la luz de la sociedad futura que ha alejado a la tristeza y la soledad; la esperanza: “y hoy la traigo aquí / pero si un día se llega a volar porque fallamos / si se escapa esta rabia que llamamos esperanza / si un día se va / yo crucifico al amor / y después de enterrar a mis hermanos / me voy con el tranvía de la muerte / a clausurar mi corazón en una plaza”. Se le canta a la alegría, al amor y también a la tristeza, a la que ya no está, porque es posible y necesario deshacerse de ella: “(...) estaba durmiendo en mi garganta / y la maté con un golpe de alegría / abrí de par en par todas las puertas / me eché a volar por las barandas / puse mi boca en la herida del mundo / di vuelta mi cuerpo como un guante / fui poeta / y el corazón se vistió otra vez con mi camisa”. La función social del poeta y la poesía consiste en cantar y curar con el canto las

heridas del mundo. El vuelo de la poesía ha encontrado su camino y el pájaro, su destino.

De todas sus publicaciones, la más explícitamente política es su último libro, *No negociable*. A la luz de la “Declaración jurada”, “Si mi poesía no ayuda a cambiar la sociedad / no sirve para nada”, el juego infantil regresa, aunque esta vez sólo conserva la forma, pues el contenido no tiene nada de ingenuo. Tal es el caso de “Vocales”⁶⁵, “Ronda”, “Trabaluenga”, “Poema problema”, “El gran bonete” o “Adivinanza”. Brotan las preguntas retóricas por las vidas de los compañeros desaparecidos, por los compañeros torturados, por los fusilados y por los muertos de hambre. Porque el niño ya creció y ha remontado tan alto el barrilete, porque ha visto la verdad del mundo y no pueden engañarlo más. Creció porque lo obligan a reformular una parodia violenta y justificada del himno nacional y porque lo castigan con penitencias, con deberes y obligaciones, con ventas y compras, con fórmulas de la felicidad vendidas por el imperialismo.

Los últimos pasos

El 3 de junio de 1976 Roberto Santoro escribió una carta dirigida a la Confederación de Escritores Latinoamericanos, con sede en México, para denunciar y difundir la desaparición de personas. Allí menciona el arresto del director del periódico *Alberdi* y el secuestro de Haroldo Conti y Alberto Costa, entre otros periodistas y escritores. Denuncia también la golpiza a que fue sometido Enrique Llamas de Madariaga (*La Razón*) y el secuestro y asesinato del periodista y ex senador uruguayo Zelmar Michelini. Veamos algunos fragmentos de la carta:

⁶⁵En este y otros poemas se refleja la intertextualidad con el simbolismo, antecedente del surrealismo, en la poesía de Santoro. Un simbolismo y surrealismo que se revela superficial, pues se exhibe a nivel de los recursos y las formas y (como en estos casos) en las coincidencias de títulos, no en el contenido, en la función de la poesía y del artista. Es decir, no en su ideología. “Vocales” es uno de los sonetos más conocidos de Arthur Rimbaud y “Correspondencias”, el poema más famoso de Baudelaire. En *No negociable*, hay un poema con ese nombre.

“Hasta aquí los datos que poseo. El presidente, no obstante, habla de la libertad y la democracia. Se liberan los precios. Hay cesantías en masa. Distribuyen una cartilla para prevenir actividades subversivas en las escuelas. El presidente dice que rechaza la prensa complaciente, la planta Ford de General Pacheco, que ocupa 4.800 trabajadores, cierra por cinco semanas. EE.UU. acepta el plan del ministro de Economía, hombre ligado a los monopolios; los obispos hablan de paz y rezan. Borges declara que la literatura y el arte son formas de placer. (...) Lo cierto es que los compañeros siguen presos y es necesario que ustedes, a través de la Confederación de Escritores Latinoamericanos, nos den una mano, la de la solidaridad, (...) y a favor de la causa popular testimonien el atropello de las burguesías sobre el proletariado. (...) Hermanos, discúlpennos la letra, no tengo máquina donde estoy. Compréndannos, compréndannos. De todas maneras somos optimistas. Esto recién ha comenzado. El presente es de lucha, el futuro es nuestro.”⁶⁶

Apenas veinte días antes de ser secuestrado, Santoro escribió a su amigo José Antonio Cedrón, quien residía por ese entonces en Venezuela:

“Qué desgracia que no alcance el tiempo y uno tenga que remar como un esclavo en medio de este trabajo que no da ni para llegar a fin de mes, sabiendo encima que existe la posibilidad de caer en cualquier momento y por cualquier cosa. El ruido de las sirenas lo tenemos de música de fondo. Dale que dale, como un organito represor y desesperado. Oh, el mundo occidental y cristiano. Un día florecerá la vida y el sol tendrá el color que se merece. (...) Cada día se necesita más aliento. Vivir se ha puesto al rojo vivo, así dice Blas de Otero. Vale. Están todos presentes. También los otros. El recuerdo es una aguja permanente que nos está cosiendo y descosiendo el alma. (...) El futuro me acompaña. Es el amor permanente, fiel, que nunca me abandona. No le pienso dar tregua.”⁶⁷

El 1° de junio de 1977, mientras las clases del turno noche en la Escuela Nacional de Educación Técnica n° 25 del barrio de

⁶⁶Tomado de www.mediosydictadura.org.ar.

⁶⁷Tomado de Vásquez, op. cit., pp. 31-32.

Once se desarrollaban con normalidad, tres hombres se acercaron preguntando por uno de los preceptores, Roberto Santoro. Uno de ellos dijo ser hermano de un alumno. Cuando el buscado se presentó, los desconocidos lo redujeron por la fuerza esgrimiendo armas de fuego. En medio de los gritos y la desesperación de los presentes, se lo llevaron.

El barrilete vuelve al vuelo

Soplan nuevos vientos y, otra vez, Roberto Santoro se eleva, atento al piolín, cabeceando alto. Vuelven los poemas tristes y los rebeldes, los de amor y dolor, esperanza y alegría. Todos ellos componen a un artista cuya pena duró lo que duró la búsqueda. Pero que siempre, como un puente tendido, fue en camino de las relaciones: de la solidaridad, de la libertad positiva; en suma, de todo aquello que constituye la felicidad de un militante. Porque no es el poeta de lo popular, sino el de la lucha, porque su obra no es una reivindicación del tango, ni del fútbol, sino una bellísima puesta en palabras del recorrido vital que experimenta todo aquel que se reafirma revolucionario. Recorrido personal y colectivo que no se realiza sin dolor, porque arrancarse los lastres y remontar vuelo es difícil. Porque es lo mismo que parir. Porque para que haya vida nueva deberemos atravesar por esos viejos dolores.

Aquel poeta que siempre estuvo volcado hacia los otros, que siempre fue plural, que nunca declinó ante el solipsismo, encontró la alegría. Y echó a volar sus poemas. Supo expresar aquellas luchas en las que andaba y las que hoy tenemos por delante. Su vida-obra es el pasado que heredamos. Sus últimos pasos serán los primeros de las nuevas generaciones, que no nacerán vírgenes, afortunadamente. Tendrán detrás una historia de la que aprender. En ella, Santoro, el preceptor, sigue cumpliendo su tarea.

I
OBRA ÉDITA

Libros

Oficio desesperado

1962¹

*si yo tuviera el corazón
el corazón que di*

Enrique Santos Discépolo

vengo a darte un beso y vamos a dormir

Gustavito

*a mis padres
a mi hermana*

BALADA DE PAPEL
1959-60

Algunas cosas

un viento que se llevó la alegría
y la luna de los dedos
ahora se golpean las cosas con mis ojos
y ventanales de azufre registran la catástrofe

se derrama el misterio como un papel ajado
atropellando nuestro circo de asombro
todo el esperar castillos y brujas para salirnos del cuerpo
como buscando los ángeles
los barriletes huidos
esos interminables bosques de lobos y caperuzas
esas casas de chocolate
de enanos y gigantes
esos silencios de la siesta en que uno cree volver al beso
y cuando echaste no sin esfuerzo los ojos tras la magia
te despiertan
para erigir estatuas que ruedan la mentira
la sinrazón entre bostezos de sangre
el odio pero con nuevas palabras
y todo lo que callo
y todo lo que olvido
y entonces te componen su esfuerzo avinagrado
y creen en los ojos leyendo el abandono
y guardan la estulticia dormida tras la boca
enumerando estrellas
pájaros
canciones

es el momento en que te adentran sus lenguas de huracán
restallando los enigmas que anhelaste
es el momento en que quisieras vestirme de venganza
y hundir sus necios alfafetos
su estar de lacerías
su acopiado cenagal de estiércol
esa ínfima saciedad con el destrozo
el incontrolado idioma con que destierran la vida
robándote el silencio
hiriendo las entrañas de tu sueño
y dejándote como un payaso solo
y entonces te dan ganas de gritar
de no querer el mismo cuerpo
y el escalofrío del insulto se queda como un tonto por los ojos
y se te desgarran adentro como una cosa inquieta
y entonces te dan unas ganas raras de llorar
de caerte muerto
y convertirte en globo
o en lluvia de organitos
qué sé yo

cada día se nos muere un hermano

Paso cambiado

antes del café y el expediente
antes de la alergia y la mentira
fue un manojo de cuento y mariposa
un por qué las calesitas tienen sombrero?
o dan vueltas las estrellas?

era el tiempo del caballo en una escoba
de estar con este dedo en la nariz buscando hermanos
trepados en la espiral del pecho
detrás de la esperanza
creyendo porque era la alegría
porque nos ardía este largo puñado de abrazos
pero estalló la espuma
y quedó muerto el osito de goma
y la langosta atada de un hilo
y el barco de papel
y las dos maderas
y esa libreta tachada
y quedó muerto el duende que dormía en cada dedo
brotando un racimo de miserias
dejándonos sobre el límite del beso
una mano queriendo destrozar el aire
y las dos medias caídas

Balada de papel

yo fui un pájaro cuando tuve un trompo
cuando un puñado de bolitas me colaban el sueño por los dedos
pero me clavaron las manos en la espalda
y tuve que buscarme por las tardes como los barriletes

entonces los payasos se quedaron solos
se les secó la piel a las mariposas que guardaba en una caja
los incansables Reyes venían pensativos
Pinocho estaba triste

encuentro todavía alguna figurita que pegaba en el álbum
pero ya no corro detrás de los gorriones
ni escribo en las paredes
ni me cuelgo de un carro de basuras

ya no soy el arrebol
ni corro gorriones
ni escribo paredes
o imito diarieros

pero un día yo tuve tantísimo hermanos
que me trajeron la serpentina del sueño
y el bonete de la alegría

yo fui un pájaro cuando tuve un trompo

Escucha, hombre

ven con tu carne de pan
perdura tu incendio hacia la vida
porque te van a acusar con llagas y se van a reír
y se van a reír
y te van a robar la sangre

y ahora esto
no escuches sino al que trae el corazón abierto
la verdad en los labios
la justicia

quiero que seas un poeta

Permanencia del pájaro

te acordás aquellas tardes que nos mirábamos comer un racimo
[de uvas?

era lindo no saber del tiempo sentado en los cordones
mirá las manos ahora qué distintas

y la procesión del rataplán con los puños por el aire?
y las peleas con los pibes de la otra cuadra?

acordate.

vamos al cine que dan tres de cowboys
y ahí estábamos masticando chupetines de esos largos
pero no hay nada que hacer ya no puedo encontrar ni un
[organito

ahora vos y yo quizás dos pieles duras
pero acordate del vos y yo con un violín
pegándole en los ojos a todas las tristezas

Tengo que volar un beso

*a Guillermina Cabrera
muerta por una bomba*

había una vez un hilito de alegría
una mano como una flor

trilla el aire un globo torpe
y un gajo empuja una caricia de sangre

se lleva la grieta aquel miedo al Cuco
la posibilidad del ángel
la mano
el montoncito de vida

y ahora que más da saber que hay un muñeco sin brazos
un zapatito roto
yo sé que sabía las otras palabras
y ahora cómo voy a contar el cuento de Caperucita Roja?

en casa tengo dos flores secas y el dibujo de un payaso
Guillermina

Arriba los bonetes²

los grillos señor
arriba los bonetes
yo quiero un cascabel para medir sonrisas
que no haya veneno en la palabra
que no haya burla
ni dolor cansándonos los ojos
yo quiero una bandada de chirolas
serpentina tejiéndome los dedos
tintirintines

arriba los bonetes
yo quiero la alegría

Será que yo estoy triste?

por qué estoy aquí?

por qué persisto aquí con un mar entumecido que me desgarrar
[el silencio?

la mano desplegada por el aire como una flor desnuda
pero tener al sollozo mordiéndote en la espalda
y una esquina que desviste el horror que no quisimos

cuando llegue la noche me voy a comprar un violín
para tirar besos por todas las desgracias
quien sabe...

será que el humo tiene ganas de pelearme
o yo estoy triste y con este grito erguido al borde del poema?

en un tiempo yo me hablaba con los perros
todo tenía un gusto así a silbido
como a pájaros dentro
y uno no lo sabía
yo no lo supe hasta que llegó un memorándum
o aquello de correr el colectivo
o me faltan treinta guitas para volverme a casa
como si te dijeran te quiero apretar porque te quiero
y te contaban un cuento
un cuento
muchos cuentos
hasta el contame otro

que era el mismo
el mismo
y era otro

un cuento para que fueras al cielo
o porque ya estoy cansada de tener que coser toda esta ropa
o porque tengo que seguir trabajando
y te contaban un cuento
un cuento
muchos cuentos

sabés que lindo era decir que mi mamá me cuenta un cuento?
un cuento
muchos cuentos
pero no quiero este metal arrojado contra el pecho
tirado así como una media sucia
porque te dan ganas de correr y remontar como a un barrilete
esta lágrima que hace tiempo que no quería salir

pero uno piensa que todo va a pasar
que van a quedar los globos
esos estúpidos que quieren la justicia
y alguno que todavía tiene un pedazo de sangre

Si encontrara de nuevo los payasos

yo sé que un mar todo de flechas destierra la aventura del
[abrazo
que hay un carcaj de besos rotos arrastrándose en las horas
que quisiera tener un labio en cada dedo
que sería muy hermoso no pensar cuanto tengo en el bolsillo
y escaparme por el aire como una sangre libre

de dónde vienes? te preguntan como si te faltara un brazo
te parecés a alguien que ahora no recuerdo
o llamame el lunes que entonces vamos a hablar

tengo que agujerear la luna para ver si pasa algo
o mejor darle un fósforo a los pibes
quizás nos quemem el aire
tengo que llevarme a pasear como los chicos
porque si no las tardes me ven endurecido
nos han engañado
y esta amapola del pecho ya no puede más

no les importa que llegues con los ojos mordidos por venas de
[desprecio
ya casi ni me importa tu esperanza te dirían
y uno se queda siempre solo allí donde está escondido

yo sabía que casi era imposible perpetuar aquello de mi mano y
[un muñeco
o dormite que sino vienen las brujas

y ahora tengo que dibujar casitas
o mostrar las figuras de los libros
ahora tengo que llevarme un poco al país del beso
a ver si se me va de una buena vez toda esta amargura

Pero soy al menos una calesita

y quizás un payaso me hubiera dicho
rompele la cabeza a todo el aire
pegale una trompada al muñeco de la nube

ya no sé

pucha
si hubiera sabido
con dos pum pum me cambiaba el corazón

porque quedarme con un poco de tabaco queriéndome dormir
[sobre los huesos

no arregla casi nada
porque escuchar quiquiriquí y no sentirme alegre
supone que estoy triste
que tengo arlequines desoídos
y que entonces es mejor decirme chau
empezar a saber por qué persisto en desconforme
y todo lo demás

echale de nuevo un miau al espejo quien sabe yo me río
pero no
es muy difícil que alguien te dé un beso cuando estás solo
pero seguí contando cuentos
buscando los pininos hasta que te canses
pero no te olvides que apenas si juntabas veinte años y ya te
[habían herido