

**TRELL**  
**el. INFORME**

Stella Grenat  
Rosana López Rodríguez  
Eduardo Sartelli

# TRELEW el informe

Ediciones *ryr*

Trelew, el informe / Eduardo Sartelli ... [et.al.]. -

1a ed. - Buenos Aires : RyR, 2009.

164 p. ; 21.5 x 15.5 cm.

ISBN 978-987-1421-27-5

1. Política Argentina. I. Sartelli, Eduardo

CDD 320.82

by Ediciones ryr, 2009, 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.

Primera edición: Ediciones ryr, Buenos Aires, abril de 2009.

Responsable editorial: Gonzalo Sanz Cerbino

Diseño de tapa: Sebastián Cominiello

Diseño de interior: Sebastián Cominiello

[www.razonyrevolucion.org.ar](http://www.razonyrevolucion.org.ar)

[editorial@razonyrevolucion.org.ar](mailto:editorial@razonyrevolucion.org.ar)

## Con vida y acusando (a modo de prólogo)

Los años '70 fueron testigo, al mismo tiempo que dieron testimonio, de la mayor insurgencia obrera en la historia del país. Fueron años de crisis general donde toda la sociedad se vio involucrada en una serie de hechos que, en conjunto, no pueden ser calificados de otra manera que como *lucha de clases*. Por una serie de razones que examinaremos más adelante, tanto la “memoria” popular como buena parte de la historiografía, es decir, de la mirada que tiene obligación de verdad, se niega a interpretarlo de esa manera. Este libro tiene la intención de devolverle a esa época este sentido.

Dos son los puntos en los que se focalizará la crítica: contra aquellos que, a la manera liberal, sentenciaron a la época como una de excesos frente a la cual se esgrime el aurea mediocritas de la democracia (burguesa); contra quienes creen escapar a las limitaciones del liberalismo con nuevas dosis de la misma medicina, reconstruyendo el período como una colección de “memorias” donde la verdad no ocupa espacio alguno. La primera ideología burguesa reconstituye la figura del ciudadano desde la superestructura jurídico-legal; la segunda hace lo mismo desde el discurso. En ambos casos, se construyen al margen de las relaciones sociales, es decir, eluden el análisis de clase. Como no hay análisis de clase, los intereses que motivan la acción se diluyen entre los vapores de las características personales, el humor pasajero de las masas o una cierta configuración “cultural”. Por la misma razón, las responsabilidades se personalizan (fue “fulano” o “zutano”) o se diluyen (“fuimos todos”). Existen una tercera y cuarta explicaciones al proceso en cuestión, es cierto: ambas se sintetizan en un “fueron ellos” que significa que la razón y la justicia estaban de parte del que enuncia. No son, hoy por hoy, las lecturas dominantes de esa historia y mientras la tercera representa a la

# La batalla por los héroes

## La importancia de la lucha ideológica en la construcción de la fuerza moral

Rosana López Rodríguez

No olvido las sombras de los rendidos en el aeropuerto  
 (las armas en el suelo  
 sonrientes como acabadas de nacer  
 con el coraje intacto  
 entregadas a un enemigo infame)  
 (...) Hermanos queridos  
 compañeros presentes para siempre  
 asesinados en un cuartel de tinieblas en el sur  
 cuando aquí en Buenos Aires  
 la incipiente primavera  
 abría el sol verde del sueño.  
 Hermanos míos  
 muertos para que nosotros alcancemos la vida  
 oculta en días no nacidos  
 corazones abiertos hacia el mar.<sup>1</sup>  
 Miguel Ángel Bustos

## Qué es un informe

Quando escuchamos la palabra informe, pensamos inmediatamente en un texto con ciertas características formales y estéticas. A partir de las investigaciones y teorías desarrolladas por el Círculo Lingüístico de Praga, no solamente la lingüística y la narratología, sino también las teorías de la

<sup>1</sup>Fragmentos del poema “Sangre de agosto”, publicado por primera vez en *Nuevo Hombre*, n° 46, agosto de 1973 y reeditado en la obra poética completa, *Visión de los hijos del mal*. Argonauta, Buenos Aires, 2008.

comunicación experimentaron su última gran transformación. Uno de los fundadores de ese grupo (y su representante más significativo para la historia de estas disciplinas) fue Roman Jakobson, quien completó el modelo del circuito de la comunicación de Karl Bühler, llevándolo a la interrelación entre seis elementos, cada uno de los cuales está relacionado con una función del lenguaje. Cada vez que se pone en juego la comunicación están presentes todos los elementos y también, por lo tanto, todas las funciones, aunque siempre hay una que es la predominante. Esa función, la más importante, se reconoce fundamentalmente por los recursos y las características del discurso que elige el emisor a los efectos de lograr su propósito. Vale decir que, según la intención del que produce el discurso, se elaboran las estrategias que determinarán cuál es la función predominante. Cuando la intención del emisor es presentar datos o dar a conocer un episodio, histórico o reciente, la función más importante allí es la que se conoce con el nombre de *informativa* o *referencial*, ya que el elemento clave es el referente: no interesa la opinión o los sentimientos que despiertan en el emisor aquello de lo que habla. De allí que sea éste un discurso fundamentalmente *objetivo*. Una objetividad que, a nuestro juicio, debe significar “apego a la verdad”, el respeto por la condición desplegada por el *objeto* a explicar, antes que empirismo superficial, desapego o distanciamiento. El tipo de lenguaje utilizado será, primordialmente, no connotativo, es decir, se evitarán ambigüedades, plurisemias o recursos que impliquen desplazamientos en los significados, como por ejemplo, el uso de metáforas. Aun cuando no constituya la intención fundamental del emisor prever las acciones que el receptor pueda llevar a cabo con la información que obtenga, se deduce que, siendo el conocimiento la intención del receptor de esta situación comunicativa, hay en su posición de búsqueda, una finalidad: alguien quiere aprender algo para poder hacer algo con ello después.

Un informe es, entonces, un tipo textual en el cual el emisor da cuenta de los avances realizados en una investigación o proyecto. Debe ser claro, preciso y ordenado, para que el objeto o problema analizado pueda ser aprehendido sin dificultad. El orden consiste normalmente en la estructura clásica de una introducción en la cual se presenta el tema y las hipótesis, un desarrollo que aportará las pruebas si se trata de una investigación o los detalles si es una noticia y por último, un cierre en el cual se presentan las conclusiones a modo de demostración de la hipótesis. También en el final pueden exponerse nuevas preguntas o dificultades que la investigación pudo haber puesto en evidencia. En un informe predomina, precisamente,

la función referencial. Veamos, entonces, a santo de qué viene este asunto del “informe”.

### Los informes de *Barrilete*

*El barrilete*<sup>2</sup> fue una de las experiencias colectivas que condensó la evolución artística y política de un grupo de poetas en las décadas del '60 y '70. El primer número apareció en agosto de 1963; el responsable de la edición era el poeta Roberto Jorge Santoro; su madre, Emilia, la secretaria de redacción. El grupo fue variando y ampliándose a lo largo de su historia, pero la intención original no cambió nunca sino que fue adquiriendo con el tiempo, y cada vez más, un giro militante, revolucionario. “*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”, dice en una entrevista Leopoldo Juan González, poeta, militante del PRT y del FATRAC y miembro del grupo. Dado que una de las reglas que tenían era la de no autopublicarse (salvo contadas excepciones), el grupo se reunía en torno a las propuestas de publicación que ellos mismos acercaban: otros poetas, temas y producciones. Otro de los integrantes de *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 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.”<sup>3</sup> Y esa crisis ideológica llegó. Veamos cómo.

Los primeros cinco números se publicaron en 1963 (agosto, setiembre, octubre, noviembre y diciembre), dirigidos por el poeta con la colaboración de su madre, Emilia de Santoro. 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 Castelo, Oscar Grillo, Tito Lencioni,

<sup>2</sup>El título de la publicación perdió el artículo recién en el número 6. Nosotros usaremos esta última denominación.

<sup>3</sup>Patiño, Carlos: “Barrilete revolucionario”, *El Aromo*, n° 21, julio 2005, p. 14. Consúltase en: <http://www.razonyrevolucion.org.ar/textos/elaromo/secciones/culturaiezquierda/Aromo21julioBarrileteRevolucionario.pdf>.

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 secretaria. 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 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. En octubre de 1968 se publica el número 1, año V, segunda época, ambos a cargo de Costa y Patiño. Santoro no reaparecerá sino en el último número de la publicación, en 1974, la del año XII, número 1, lo que pareciera indicar una “tercera” época. Esta vez no tiene el formato de revista, sino que es un sobre con folletos y páginas sueltas.

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 los poetas de *Barrilete* escribían sobre un tema determinado. Cuando un hecho histórico los golpeaba y necesitaban sentar posición ante ese episodio a través de su arte, se lanzaba la consigna y los poetas intervenían allí con sus producciones. Surgieron así el *Informe sobre Lavorante*<sup>4</sup> (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*<sup>5</sup> 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,

<sup>4</sup>Alejandro Lavorante, boxeador mendocino que hizo su carrera en EE.UU., quedó en estado de coma a raíz de un knock out. Fue trasladado a la Argentina, donde falleció tiempo después.

<sup>5</sup>Fue 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.

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.”<sup>6</sup> 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. En los primeros informes, la línea política que comienza a desplegarse es la del antiimperialismo. Lavorante es todo un símbolo: el argentino que EE.UU. nos devolvió como un “saldo de exportación” (Ramón Plaza) o como “un paquete postal para Rosario” (Martín Campos). La invasión a Santo Domingo, menos elípticamente, es otra de las intervenciones que señalan el inicio del recorrido político de algunos de los miembros de la revista y de su responsable, Roberto Santoro.

Pero todavía faltaba otro *Informe*. Un documento que, según el testimonio de Carlos Patiño, miembro de la última etapa de *Barrilete*, apenas la tirada fue distribuida, fue secuestrada de los quioscos por orden de la Triple A<sup>7</sup>. Leopoldo González confirma la existencia del informe, así como también que no pudo ser vendido puesto que, además, todos los integrantes de *Barrilete* ya estaban amenazados por la banda fascista. Este documento, el más difícil de conseguir, es el *Informe sobre Trelew*, cuya fecha de publicación es el 22 de agosto de 1974, segundo aniversario de la masacre. Carlos Patiño lo recuerda de la siguiente manera:

“El último *Informe* del grupo Barrilete fue el *Informe sobre Trelew*, desde luego aludiendo a los fríos y cobardes asesinatos de guerrilleros producidos en la base militar de esa localidad. Recuerdo perfectamente al Toto Santoro proponiendo que esta vez no hiciéramos lo de siempre, sino algo distinto: una especie de sobre grande de donde el lector pudiera ir sacando cosas: poemas, dibujos, grabados, notas, etc. Explicaba su idea actuando la fruición con que un niño sacaría cosas inesperadas y maravillosas de una inesperada y maravillosa galera. Lo estoy viendo...”

Así se hizo este *Informe*. Por desgracia, una de las cosas que salieron de esa galera fue la persecución, la prohibición definitiva del grupo y de la revista *Barrilete*, además de la muerte para varios de sus participantes. Nosotros no ignorábamos el riesgo que significaba publicar ese Informe. La Triple A de López Rega nos tenía en

<sup>6</sup>Vásquez, op. cit., p. 10.

<sup>7</sup>“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 Coureau, a Santoro, al japonés Higa... A gente cercana a *Barrilete* o de *Barrilete*.” Entrevista citada a Carlos Patiño en *El Aromo*.

la mira; había sacado una solicitada a toda página en los principales diarios “denunciando” a *Barrilete* como subversivo, incluyendo los nombres de todos los poetas del grupo, incluso de quienes ya se habían ido, como por ejemplo Miguel Angel Bustos, poeta místico que no compartía la idea de mezclar poesía y política y por eso dejó el grupo. Pero que se mezclan inevitablemente, lo prueba el propio e infortunado Miguel Angel Bustos, desaparecido por la dictadura militar, que no reparaba en estas sutiles distinciones. Pero el *Informe sobre Trelew* era tal vez el informe más necesario. Lo prueba el hecho de que en ese informe participó la mayor cantidad de poetas, escritores, pintores y periodistas, incluso no pertenecientes al grupo, de toda su historia. Hoy es prácticamente inhallable.”<sup>8</sup>

Sabiendo que en algún lugar, alguien debía haber conservado un ejemplar al menos, buscamos y buscamos. La búsqueda rindió sus frutos y la decisión de comprarlo vino de la mano de la decisión de la publicación: no podía seguir durmiendo en una librería anticuaria uno de los testimonios cruciales en la lucha ideológica de nuestro pasado. Si queremos hoy retomar esas tareas, debemos partir del conocimiento de los que nos precedieron.

### Roberto Santoro y el Frente de Trabajadores de la Cultura

“Paco lo dijo una vez: ‘Yo empuñé las armas porque busco la palabra justa.’ Eran hombres que supieron aunar todo: no consideraban la escritura como fenómeno al margen de la vida de su pueblo ni la vida de su pueblo al margen de su literatura. Y no estoy hablando de novatos, sino de hombres de gran calidad literaria que con su ejemplo cuestionan toda una actitud política obrerista que ciertas dirigencias revolucionarias –en el poder o no– suelen tener frente a los intelectuales. Digamos la verdad, escritores del nivel de Rodolfo Walsh no hay muchos en América Latina o en lengua española, ni muchos Paco Urondo ni muchos Haroldo Conti.”<sup>9</sup>

Roberto Santoro nació en Buenos Aires en 1939. Llevó adelante su vida de trabajador desempeñando las más diversas ocupaciones, pese a lo cual se transformó en uno de los poetas más notables de su generación. Ni el puesto del mercado ni la preceptoría le impidieron desarrollar un proyecto creativo que comenzó bastante antes de la publicación de su primera obra, *Oficio desesperado*, en 1962, y que ya al año siguiente comenzó a desarrollarse

<sup>8</sup>Puede consultarse el texto completo en <http://www.elmurocultural.com/columnistas/cpatinio02.html>.

<sup>9</sup>Entrevista a Juan Gelman, “Acerca de escritura y militancia. Walsh, Urondo, Conti.”, en [http://isla\\_negra.zoomblog.com/archivo/2009/01/29/](http://isla_negra.zoomblog.com/archivo/2009/01/29/).

colectivamente. En 1963 se inició, como hemos dicho, la publicación de *Barrilete*. La producción colectiva motorizada por Santoro recién comenzaba. Después, en 1966, vendría *Gente de Buenos Aires*, grupo conformado por Santoro, el pintor Pedro Gaeta, el músico Eduardo Rovira y otro poeta, Luis Luchi. Juntos editaron carpetas con poemas y dibujos, discos, hicieron recitales de música y de poesía, realizaron lecturas públicas en fábricas, sociedades de fomento, teatros y 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).”<sup>10</sup> 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 aparecieron obras de importantes poetas de la época.<sup>11</sup> Por medio de esa publicación conocerá a Dardo Dorrnoro, también desaparecido, primero a través de la lectura, tiempo después, personalmente.

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. 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. Es por eso que Santoro integró distintas listas que participaron tres veces en las elecciones del sindicato; la primera, en 1965, la última, en 1973. No ganaron, pero el poeta entendió que ya eran tiempos de otra forma de militancia: el PRT ya lo contaba entre sus filas.

El 3 de junio de 1976 Roberto Santoro escribió una carta dirigida a la Confederación de Escritores Latinoamericanos, con sede en México, para

<sup>10</sup>Garrido, Lilian: “Prólogo”, en *Literatura de la pelota*, LEA, Bs. As., 2007, p. 12. Las lecturas de los poetas de *Barrilete* son descriptas por Carlos Patiño en el texto ya citado: “(...) hicimos varias lecturas de poemas en las universidades. Recuerdo una de las más lindas, de las más llenas, de las más quilombras, fue en la UBA, en la clase de Vicente Zito Lema.”

<sup>11</sup>Dalter, Eduardo: “El periódico *Alberdi* (1923-1976) y sus poetas”, en *Razón y Revolución* n° 10, primavera de 2002, pp. 25-38.

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

Santoro integró diversos frentes, algunos ligados al PRT; otros, como la AGE (Agrupación Gremial de Escritores), no. Estuvo también en el FAS (Frente Antiimperialista por el Socialismo) junto a Haroldo Conti y Humberto Costantini.<sup>12</sup> Según declaraciones de Luis Mattini, los tres formaban parte de la misma célula del PRT.<sup>13</sup> Según lo que hemos visto en el *Informe sobre Trelew*, integró un Frente de Trabajadores de la Cultura, cuya vinculación con el conocido FATRAC resulta difícil de establecer. En efecto, dos problemas se plantean sobre el FATRAC. Uno es la naturaleza de su intervención política. Otro, hasta dónde llega y cómo termina.

El Frente Antiimperialista de Trabajadores de la Cultura fue una organización de intelectuales y artistas vinculada al PRT, que presentaba, a diferencia del resto de las agrupaciones revolucionarias, un programa de intervención específica en el ámbito artístico. Los integrantes más conocidos de ese frente fueron el sociólogo Daniel Hopen y el periodista y escritor Nicolás Casullo. Surgió en 1968, en Rosario y tuvo su primera acción pública en ocasión de la convocatoria del premio Braque, en la cual la embajada francesa había incorporado una cláusula de censura de las obras. Los artistas reaccionaron y no solamente se negaron a participar, sino que también hicieron públicas cartas de repudio al hecho, interpretándolo como un acto de “imperialismo cultural”. En ese contexto, el FATRAC apoyó el boicot con volantes y, cuando los artistas que estaban manifestando contra el Premio fueron reprimidos y detenidos, presentó un comunicado de prensa en el

<sup>12</sup>*Crisis*, n° 42, 16 agosto de 1974.

<sup>13</sup>Véase 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.

cual exponían su solidaridad con los detenidos. También, en una nota publicada en *El Combatiente*, no sólo se defendió la valiente posición de los artistas, a quienes consideran “vanguardia antiimperialista”, sino que llamaron a la CGT de los Argentinos a apoyar y defender a los detenidos. Los artistas en cuestión, que ya venían estableciendo un acercamiento con la CGTA y que inclusive estaban siendo defendidos por los abogados sindicales, consideraron que podría verse perjudicada su situación y tomaron distancia del FATRAC: según Longoni, se produjo “una pugna (...) entre dos lógicas distintas: la de la vanguardia artística –que se politiza– y la de la vanguardia política que intenta una política hacia la cultura.”

Un nuevo cortocircuito va a producirse entre estos artistas y el FATRAC mientras se preparaba la presentación de *Tucumán Arde*, experiencia artística inaugurada a comienzos de noviembre de 1968 en el edificio de la CGTA de Rosario y trasladada a Buenos Aires a fines de mes, ahora en el edificio de la CGTA nacional.<sup>14</sup> Para Longoni la causa del nuevo enfrentamiento entre ambos grupos es metodológica: para los de *Tucumán Arde* los métodos de los militantes del PRT eran demasiado violentos para considerar la posibilidad de realizar un trabajo común. Dado que “su presencia fue interpretada por algunos artistas como un intento de ‘copar’ la obra, de manipularla”, fueron expulsados de la realización de *Tucumán Arde*. “De alguna manera”, concluye la autora, “la política (o, mejor, la modalidad de intervención que sostenía el FATRAC) se tornó en una definitiva divisoria de aguas.”

La autora de la nota hace suya la interpretación que uno de los artistas rosarinos, Juan Pablo Renzi, hizo de los hechos que llevaron a la fractura con el Frente: “afirmamos nuestra independencia de los movimientos políticos concretos, aun cuando alguno de nosotros pudiera coincidir con sectores o partidos.” Lo cierto es que, a despecho de la negación de Renzi, otra participante de *Tucumán Arde* señala que:

<sup>14</sup>“*Tucumán Arde* es una puesta en escena de las luchas obreras populares en contra de la aplicación del llamado Operativo Tucumán, que impulsa el gobierno nacional, dentro de la política de reconversión industrial de la provincia. Implica el cierre de más de una decena de ingenios azucareros y la pérdida de fuentes de trabajo. En la muestra se utiliza una amplia variedad de soportes visuales y audiovisuales: fotos, afiches, carteles, posters, testimonios grabados, gráficos, murales, etcétera, donde se denuncia la vinculación de los dueños de los ingenios con el capital financiero internacional.” Balvé, Beatriz: “¿La fusión del arte y la política o su ruptura?. El caso de *Tucumán Arde*: Argentina 1968”, en *Razón y revolución* n° 7, verano de 2001.



“En 1968, este grupo de artistas consustanciados con el Programa del 1° de mayo de la CGT de los Argentinos que liderara Raimundo Ongaro, decide sumarse al proyecto político cultural de esta central obrera y constituye una comisión, bajo el nombre de Comisión de Agitación y Propaganda. (...) Bajo estas condiciones se funda el Grupo de Artistas Argentinos de Vanguardia (...). Paralelamente, el colectivo con asiento en Buenos Aires comienza a actuar en el seno de la CGTA, en la comisión de cultura, promoviendo la creación de una obra que denuncie los problemas que aquejan a la clase obrera en Tucumán.”<sup>15</sup>

Es decir, más allá de las afirmaciones de Renzi (y de las de Longoni) los artistas de *Tucumán Arde* tenían un programa, el del peronismo de izquierda que representaba la CGTA.

Durante el mismo año, los sociólogos del FATRAC volverán a enfrentarse con el grupo de artistas de Tucumán Arde, al denunciar que el Proyecto Marginalidad<sup>16</sup>, radicado en el Instituto Di Tella y dirigido por José Nun, en el que participaban Juan Carlos Marín, Beba Balvé, Miguel Murmis y Ernesto Laclau, entre otros, era una forma de aceptar la penetración imperialista, en razón de que el proyecto estaba financiado por la Fundación Ford. Si bien los denunciados no pertenecían al grupo que había protagonizado Tucumán Arde, es cierto que había entre ambos una relación simbiótica, en un campo más amplio que incluía otras expresiones políticas y estéticas. Longoni pretende que es la intromisión de lo político partidario, de la mano del FATRAC, lo que da por tierra con las experiencias que durante todo el año 1968 van delineando la posibilidad de una relación fructífera entre arte y política. No ve que, detrás de cada grupo de artistas hay, explícita o implícitamente, programas políticos que se disputan el espacio abierto por la crisis de conciencia en marcha.

Según Casullo, la política cultural que se propuso el FATRAC tenía como objetivo tomar distancia, por un lado, de la división burocrática de tareas que planteaba el PC: los militantes artistas eran convocados para eventos especiales, en los cuales participaban con su disciplina; cuando el evento finalizaba, volvían a ser militantes del PC que, además, eran artistas. Por otro lado, querían escapar al mandato de proletarianización y, consecuentemente, al abandono de la producción artística e intelectual. De allí que se propusieran producir un arte (y una ciencia) que fueran a la vez revolucionarias.

<sup>15</sup>Balvé, op. cit., pp. 3, 13-14.

<sup>16</sup>“Su objeto de estudio eran las nuevas formas de marginación social en América Latina.”, en Longoni, Ana: “El FATRAC, frente cultural del PRT/ERP”, en *Lucha Armada* n° 4, 2005.

Estos intelectuales, que expresaban una crisis de conciencia más general en el campo de la burguesía y la pequeña burguesía, se encontraban en tensión frente al prejuicio por su origen de clase y la actividad que desarrollaban, de un lado, y la necesidad de producir un arte y una ciencia que fueran herramientas en la lucha ideológica del programa revolucionario, del otro. Esa tensión permanente, se transforma hoy en la negación de la posibilidad de la fusión del arte y la revolución. En efecto, cuando Longoni concluye que la fusión entre vanguardia artística y vanguardia política es inestable y precaria, se deja arrastrar por esos prejuicios:

“El punto es pensar cuánto de ese rico legado se recupera en el pasaje a la acción. En ese sentido, no parece errado afirmar que en esta coyuntura los intentos por conjugar vanguardia artística y vanguardia política quedaron sujetos mayormente a la lógica (de las urgencias) de la política. Por cierto, el FATRAC no escapó a su tiempo.”<sup>17</sup>

El FATRAC, entonces, habría sido, según Longoni, la expresión de la incapacidad de la izquierda partidaria para entender los requerimientos propios del mundo artístico. Sin embargo, podemos interpretarlo de otra manera: como un actor imprescindible en la crisis de conciencia necesaria de los artistas de origen burgués o pequeño burgués. Será, precisamente, gracias a esa crisis que muchos de ellos terminarán en las filas de las organizaciones revolucionarias en lugar de reivindicar el mito burgués de la “libertad” del artista o, en el mejor de los casos, el del “compromiso” del intelectual “crítico”. Es decir, un momento en la construcción de los intelectuales orgánicos del proletariado. Esta conclusión queda velada cuando se transforma un proceso de lucha política en el campo estético en una simple cuestión de método o de “tiempos” y “urgencias”.

Longoni cree que “hay una vanguardia artística que se politiza y una vanguardia política que intenta una política cultural”. Ninguna de las dos afirmaciones es correcta. En primer lugar, considerar que los artistas que constituyen una vanguardia en términos estéticos, formales, se “politizan”, es creer que es posible desarrollar una actividad intelectual sin que ello implique acción política alguna. A la inversa, creer que una vanguardia política no

<sup>17</sup>Longoni, op. cit. Más información sobre los hechos aquí descriptos, así como documentos y entrevistas, puede verse en Longoni, Ana y Mariano Mestman: *Del Di Tella a “Tucumán Arde”. Vanguardia artística y política en el '68 argentino*, El cielo por asalto, Bs. As., 2000.

tiene siempre implícita una política cultural es desconocer las formas en que se traducen los programas en la vida real.

Como dijimos más arriba, más allá de la naturaleza de la intervención política del FATRAC, está el problema de su relación con el FTC. El FATRAC desarrolló su actividad en Rosario y también en Buenos Aires, al menos hasta 1971, fecha de la que data el último documento, según la investigación realizada por Longoni. El FATRAC habría sido disuelto por problemas internos del PRT. Sin embargo, parece resurgir algunos años después como el FTC que trabaja en el *Informe*.

En efecto, el *Informe sobre Trelew* fue publicado por la Comisión Familiares Presos Políticos Estudiantiles y Gremiales (COFAPPEG). Además, tal como leemos en el colofón, “colaboraron en este homenaje a los HEROES DE TRELEW el grupo BARRILETE y el FRENTE DE TRABAJADORES DE LA CULTURA”. Tanto la COFAPPEG como el Frente de Trabajadores de la Cultura pertenecían al PRT, mientras que el grupo Barrilete estaba dirigido por Santoro, militante del partido. Pero este FTC no parece ser exactamente el FATRAC, aunque haya indicios para pensar en cierta continuidad. En una entrevista de Néstor Kohan a Enrique Gorriarán Merlo se refirió en estos términos a la preocupación del partido por la lucha cultural:

“Existió el Frente de Trabajadores de la Cultura (FTC), que aglutinaba a los trabajadores de la cultura, a los artistas y a los intelectuales. El FTC se creó y funcionó desde el comienzo. El ERP se fundó en junio de 1970 y ya desde ese momento comenzó a funcionar el Frente de Trabajadores de la Cultura. Varios de estos compañeros, que formaban parte del FTC, integrarán después el Frente Antiimperialista por el Socialismo (FAS) que, mostrando una gran capacidad de movilización, realizó varios congresos masivos, cinco en total.”<sup>18</sup>

Aunque Longoni da por terminadas las acciones del FATRAC en 1971, el PRT debió haber mantenido la continuidad en 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. Aunque según las declaraciones de Gorriarán, el FTC bien pudo haber sido una segunda versión del FATRAC en la que se produce un cambio de personal: allí donde estaban Hopen y Casullo, encontraremos ahora a Conti,

<sup>18</sup>La entrevista completa puede consultarse en <http://www.elortiba.org/gmerlo.html>.

Constantini y Santoro. 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.

### El Informe sobre Trelew

Pero nadie puede creer en el balbuceo de los que mienten;  
a nadie convence tanta cháchara vestida de uniforme.  
¿Cómo habrían de fugar los que no tenían armas?; ¿cómo habrían de  
atacar los que entregaron sus armas y habían pactado rendición?  
La trabajosa mentira no rinde utilidad a los comandantes; la presurosa  
mano de la censura no alcanza para tapar las manchas de sangre.

*Informe sobre Trelew*

Como hemos visto, los Informes de *Barrilete* no responden a la caracterización que se espera de un texto informativo. Buscan deliberadamente la connotación (pues están constituidos por poemas) y no responden a una estructura fija, violentando con ello las características formales: son informes que no tienen “forma” de “informes”. Si la expectativa del lector al enfrentar un informe es restringida y superficial, no podrá considerar siquiera que estos cuadernillos constituyan un informe. Ni que hablar si interpreta “objetividad” como “distanciamiento”, en vez de “apego a la verdad”. En este sentido, los informes de *Barrilete* son documentos que no pretenden “objetividad” en sentido lato, sino que expresan la voluntad de verdad de sus participantes. Voluntad de verdad que no es más fuerte ni mejor cuanto menos se involucre política e ideológicamente el emisor, sino que, por el contrario, cobra su verdadero valor de verdad cuanto más conciente sea. De allí que en estos informes no hay un predominio ostensible del *referente* por sobre los otros elementos del circuito, ya que la conciencia del *emisor* se exhibe claramente. El mensaje *poético* confluye entonces con la necesidad de dar a conocer un hecho y con la voluntad de acción política. De ese modo, resulta en una apelación a la conciencia y a la acción del *lector*. ¿Función poética, informativa, apelativa o expresiva? Todas a la vez. ¿Predominio del placer estético, del conocimiento, del llamado a la acción o de la representación de sentimientos? Todo simultáneamente. Porque los artistas militantes no separan lo que sienten de lo que piensan y de lo que hacen.

Pero este *Informe sobre Trelew* es diferente a todos los informes anteriores publicados por *Barrilete*. Vamos a encontrar aquí mucho más que poemas. Podemos considerar la presencia de cinco tipos textuales: los poemas, los

documentos (fotos, recortes periodísticos, entrevistas, versiones de testimonios orales, biografías), las consignas, los homenajes y obras de artistas plásticos (reproducciones, collages). La transformación con relación a los informes anteriores se operó en la multiplicidad de elementos presentes en éste, pero también en la radicalización de la posición política. Del antiimperialismo o la política de lo nacional y popular de los comienzos (uno de los informes de *Barrilete* está dedicado a Enrique Santos Discépolo), pasamos a un frente de artistas (no solamente poetas) que encarnan un programa revolucionario. Beatriz Balvé caracteriza de esta manera el arte revolucionario:

“El arte revolucionario nace de una toma de conciencia de la realidad actual del artista como individuo dentro del contexto social y político que lo abarca. El arte revolucionario propone el hecho estético como núcleo donde se integran y unifican todos los elementos que conforman la realidad humana: económicos, políticos, sociales, como una integración de los aportes de las distintas disciplinas, eliminando la separación entre artistas, intelectuales y técnicos como una acción unitaria de todos ellos dirigida a modificar la totalidad de la estructura social, es decir un arte total.”<sup>19</sup>

Comenzábamos este prólogo explicando sucintamente qué es un informe y cuál es la intención del emisor cuando produce un texto informativo. Detrás del mismo siempre hay una investigación a los efectos de develar una verdad. La gente debía conocer que la prensa burguesa, la de la dictadura de Lanusse, pretendía engañarlos. La masacre tendría, según esta versión, un justificativo: los “extremistas” murieron como consecuencia del enfrentamiento, ya que nuevamente habrían intentado fugarse. Varios textos operan por antinomias, por oposiciones: el “Informe oficial” aparece confrontado con el texto que aparece como epígrafe de este apartado; un foto-montaje con los militares que “explican” lo sucedido frente a un panel que dibuja los cuerpos muertos; el discurso del capitán de navío Horacio Mayorga, “el gorila que invocó a Dios”, hablando de deberes bien cumplidos y de falta de culpas, pero animalizado y presentado como responsable por el copete. Un “Proyecto de resolución” cajoneado que debiera haber investigado la comisión de “asesinatos, secuestros y torturas contra militantes populares” y los comunicados de Télam que, al igual que el collage con titulares de diarios, hablan de nuevo de intento de fuga, de enfrentamiento, de tiroteo, expresan la versión oficial de la masacre enfrentada a la conferencia de prensa de

<sup>19</sup>Balvé, op. cit.

Pujadas, Bonet y Berger, acompañada por foto. Y por supuesto, en oposición flagrante con los testimonios de los sobrevivientes, María Antonia Berger, Alberto Miguel Camps y Roberto René Haidar. Cabe recordar que para el primer aniversario de la masacre, se había publicado *La patria fusilada*, la entrevista que Francisco “Paco” Urondo realizara a los tres sobrevivientes, cuando tanto el entrevistador como los entrevistados estaban presos en la cárcel de Devoto en 1973.<sup>20</sup>

También en el '73, Raimundo Gleyzer había presentado un mediodiámetro, *Ni olvido ni perdón: 1972, la masacre de Trelew*, cuya primera mitad está construida con los mismos elementos que aparecen en *Informe*: consignas, fotos, planos explicativos y, fundamentalmente, la entrevista a Pujadas, Bonet y Berger en el aeropuerto, el “testamento político de los héroes”.

Todas las intervenciones plásticas del informe colaboran para la explicación de lo sucedido: los militares como animales (gorilas, connotativamente “antiperonista” y por extensión, “antipopular”), la ley del embudo (o del engaño). Lo mismo que el documento conjunto de ERP, FAR y Montoneros del 25 de agosto: la “respuesta adecuada” ante el engaño, la represión y la miseria es el “ejército del pueblo oprimido”. Aunque cuando se publica el *Informe*, en agosto de 1974, ya no hubiera una dictadura, la esperanza que al menos Montoneros había cifrado en el gobierno popular de Cámpora ya se había desvanecido y Perón ya había dejado bien claro hacia qué lado se inclinaba la balanza del bonapartismo. Silvio Frondizi lo expresa claramente: la guerra es contra el sistema capitalista, más allá de los gobiernos de turno. En este sentido, Perón no es distinto de Lanusse, “porque la realidad actual no difiere mayormente de la imperante bajo la dictadura militar”.

“Es necesario continuar la lucha en un frente común, para, en primer lugar detener la escalada terrorista que se ha desatado desde más de un sector del equipo gobernante; (...) si los acontecimientos actuales nos están demostrando que si se suceden los gobiernos y los métodos inhumanos continúan, su responsable directo es el sistema que los genera y produce. Debe por lo tanto lucharse para hacerlo desaparecer, instaurando una patria mejor sin explotadores ni explotados.”

<sup>20</sup>La entrevista fue realizada precisamente el 24 de mayo de ese año, “la noche anterior a nuestra salida de la cárcel de Villa Devoto, la noche anterior a la asunción del gobierno popular”, según palabras de Urondo. Urondo, Francisco; *La patria fusilada*, Crisis, Buenos Aires, 1973.

Como ya lo había hecho Rodolfo Walsh al denunciar los fusilamientos de José León Suárez en *Operación masacre*, un texto cuya ficcionalización no va en desmedro de la información que brinda<sup>21</sup>, los artistas e intelectuales del *Informe* alcanzan el mismo vuelo estético y la misma relación con la verdad. Con otras formas, con un trabajo colectivo, cumplieron con la obligación básica de todo arte revolucionario: ser una de las formas de la verdad.

### La batalla por las conciencias y la lucha de la vanguardia

Si, como hemos visto, el *Informe* cumplía con su función fue porque se había presentado como un arma en la lucha por las conciencias de los que todavía necesitaban saber de qué se trataba; frente al engaño de la ideología burguesa, apareció como la denuncia de la verdad. En medio de un proceso revolucionario siempre es necesario quitar telarañas de los ojos de la conciencia. Pero este *Informe* es mucho más que eso. No le alcanzaba con ser una verdad poética gritada a los cuatro vientos, sino que construyó un tipo de receptor muy especial. Por un lado, el oído de las masas atento a lo que estos informes decían; por otro, los compañeros que todavía estaban luchando. Y si un discurso informativo está planteado “para todo el mundo”, este informe tiene la peculiaridad de dirigirse simultáneamente a todos en general y a la vanguardia política en particular. Muchos de los compañeros que cada día debían enfrentar represión, tortura, clandestinidad, podían preguntarse cuánto tiempo más podrían soportar esa situación sin que su voluntad revolucionaria se viera quebrada. Eran tiempos difíciles.

Dos ejes recorren el contenido del *Informe*. Por un lado, el de la *justicia*; por otro, el de la *victoria*. La cuestión de la *justicia* no debe interpretarse como “justicia burguesa”, sino, tal como aparece en el texto, como “justicia

<sup>21</sup>*Operación Masacre* es considerada la primera obra en su género en el mundo, es decir, una novela de no ficción, debido a que sus fuentes y datos son producto de una investigación y todos se corresponden con la realidad. La historia de este texto comenzó cuando a fines de diciembre de 1953, Juan Carlos Livraga, sobreviviente de la masacre, realizó la denuncia en el periódico *Propósitos*, de Leónidas Barletta, a instancias de Walsh. Entre los meses de enero y marzo de 1957, el escritor publicó una serie de notas en *Revolución Nacional* y entre mayo y junio, en la revista *Mayoría*. Ésa fue la génesis de *Operación masacre*, que fue publicado en 1958, pero siguió creciendo hasta 1972, su edición definitiva. Recordemos, de paso, que la película de Jorge Cedrón basada en la obra de Walsh fue filmada en 1972 y estrenada el 27 de setiembre de 1973.

popular”. No se esperaba que ningún representante del Estado burgués impartiera una justicia que sólo podría ser una farsa; por eso, las organizaciones involucradas en el hecho reclamaban *justicia* revolucionaria. No se trataba de una simple represalia, ni de “justicia por mano propia”, tampoco de una forma de venganza, en tanto expresión de la furia individual. Por eso, el poema de Enrique Courau se refiere a la “venganza” como acción plural, que llevaría a la victoria. La “justicia” del poema de Juan D. Polito, es la misma “justicia montonera” de “Susana oscura”. Del mismo modo, todas las consignas del *Informe*, apuntan en ese sentido. Se trataba, precisamente, de no abandonar la conciencia de que la lucha de clases es una guerra y que en la guerra ambos bandos se enfrentan con el mismo método. Esos militantes entendían que los procesos revolucionarios exigían una agudización de la violencia y la única forma de hacer justicia a los intereses en conflicto no era precisamente, pacífica. Por esa razón, el *Informe* se encargaba de señalar a todos los responsables. Quiénes fueron los asesinos, desde el capitán Luis Emilio Sosa, uno de los ejecutores materiales protegido luego por el decreto n° 3495, hasta el almirante Hermes Quijada, considerado el principal responsable, ya que estaba a cargo de la base Almirante Zar cuando se produjeron los fusilamientos. Este eje del *Informe* se desarrolla en el texto de homenaje a Fernández Palmeiro, dirigente del ERP-22 de agosto, que en el '73 había matado a Quijada<sup>22</sup> y en las palabras de Vicente Zito Lema y Eduardo Luis Duhalde hacia Rodolfo Ortega Peña, fusilado en plena calle por la Triple A. La celebración de la justicia popular a manos del Gallego Fernández Palmeiro es el tema de “Epitafio”, de Carlos Vitale. Que viva la Revolución (así, con mayúsculas, como está en el *Informe*) implica que, a pesar de la muerte de los militantes, existe una fuerza superior que va más allá de la suma de individuos. Era el grito de lucha, como cierra el texto de Frondizi, que les permitiría, a pesar del dolor, más bien a causa del dolor, seguir avanzando. Los compañeros habían caído en razón de la causa revolucionaria, pero los ojos en llanto no impiden la acción.

Dijimos que el otro eje temático era el de la *victoria*. En efecto, no se trata del martirio pasivo, de la resistencia cristiana, del sufrimiento, de poner la otra mejilla. Los revolucionarios que habían caído eran el aliento, la alegría

<sup>22</sup>“En un operativo con una moto y un auto de apoyo, el 30 de abril de 1973 concreta su plan disparándole al militar en pleno centro, pero al mismo tiempo recibe un tiro en el pulmón por parte del chofer del marino; puede escapar, pero muere a las pocas horas, sin querer ir a un hospital.” Tarcus, Horacio: *Diccionario biográfico de la izquierda argentina*, Emecé, Buenos Aires, 2007.

y la fuerza omnipresente, pues reencarnarían “en cada nuevo cuadro”, como se lee en el poema de Alberto Costa. Mientras que, en el bellissimo poema de Dardo Dorrnoro, ellos, los héroes de Trelew, los mantenían en movimiento y les prometían la victoria. No más mártires, ahora les tocaba morir a los otros. Los muertos cobran vida en los poemas porque cobran vida en las acciones de sus compañeros, tal como vemos en el poema de Julio Canteros o de otro modo, en las imágenes que Zito Lema recrea de Bonet, vital, esperanzado en el futuro. Sabemos el desenlace y eso nos entristece, pero el Bonet del poema es el que está vivo y lo que es más importante, sus hijos y todos los hijos están vivos, la lucha continúa. Y culminaría, victoriosa, cuando los hijos del futuro fueran liberados; en ellos vivirían los caídos: “Y ellos / los dieciséis / y todos los / asesinados por el odio / sonreirán / desde nuestros hijos.” (“22 de agosto de todos los años”, Carlos Patiño)

Esa lucha justa que con su violencia revolucionaria alcanzaría, no solamente los cuerpos de los asesinos, sino también sus conciencias, como en el “Testimonio de un suboficial que intervino en los sucesos de Trelew”, de Costantini: “se nos fugaron, nos trepaban al sueño, se reían, se nos siguen riendo, tengo miedo.” Pero que irá más allá aún. Los que no sean dignos de la batalla, también serán despreciados. No era tiempo para timoratos, la sangre de Trelew salpicará “también a algunos de los nuestros, / los miedosos.” Un solo texto, “Ellos”, de Felipe Reisin, expresa la bronca y la contraposición entre la vida nueva del poema y la historia trágica que hay que contar: Trelew es demasiado odio para ser expresado en un poema. Pero... “paradoja final”, el poema está allí, con todo su dolor, pero también y, a despecho de todo su silencio, con toda su airada voz. La muerte de los compañeros es un martirio porque fueron muertos por la causa revolucionaria, pero esas muertes operaban en las conciencias de los luchadores como un aliciente, como un acicate. Son “tigres” que volverán “brotándose como hierbas / como sauces.” En suma, eran el motivo del rearme de la fuerza moral de los que los seguirían, la esencia de su voluntad de victoria.

El *Informe* tiene entonces también la función de moralizar a la vanguardia revolucionaria que no podía darse el lujo de acobardarse y le exigía, con toda su función apelativa puesta en juego, estar a la altura de la acción victoriosa, a la altura de la sangre de los compañeros de Trelew.<sup>23</sup> Esos “nombres nunca terminan de morir / nunca del todo”<sup>24</sup>, porque esos hombres no estaban muertos.

<sup>23</sup>Y como dice Conti en su texto, “a la altura del Che”.

<sup>24</sup>“La muerte es una aguja del tamaño de un pájaro”, de Enrique Puccia.

## Vamos, que podemos...

Su muerte no es más que este nacimiento<sup>25</sup>

Según Gramsci, todo combatiente debe tener fuerza moral, es decir, disposición a la lucha, además de condiciones técnico materiales. La convicción es un elemento clave en el armamento de un soldado; el estado moral de un ejército habla de su capacidad para intervenir exitosamente incluso en condiciones en extremo desfavorables. Se cuenta por allí una anécdota de Napoleón en la que un general prusiano le pregunta cómo ha podido obtener semejantes éxitos militares con un ejército de desharrapados. El emperador francés se da vuelta y ordena a un soldado de guardia a varios metros de altura que se tire inmediatamente, lo que el aludido ejecuta sin dudar. “Así”, contesta. Efectivamente, la convicción de una tarea necesaria es una fuerza imposible de reemplazar por la tecnología, por más compleja que sea. Allí están Vietnam, la resistencia iraquí y los palestinos para probarlo.

La fuerza moral no brota, sin embargo, sólo de la conciencia intelectual de la justicia de una causa. Ni tampoco de la medida en que dicha causa coincide con los intereses propios. En realidad, tiene su asiento en el conocimiento tal como es vivido y sentido, es decir, en la educación sentimental de la conciencia. Los sentimientos, los impulsos, no se oponen a la conciencia, por el contrario: cuando están en contradicción resultan el motor del cambio psicológico; cuando están en sintonía, desarrollan un máximo de energía. ¿Qué significa, en lenguaje militante, estar “fundido”, sino no poder refutar intelectualmente una conclusión política pero, al mismo tiempo, no poder encarnarla, ponerle el cuerpo? Precisamente, la fuerza moral expresa la coincidencia de los impulsos, de los sentimientos, de la energía psicológica y del programa conscientemente asumido. De allí la importancia del arte como educador del sentimiento. Por eso las banderas, los símbolos, las ceremonias, las canciones, la poesía épica, la pintura, en fin, el arte. El *Informe* cumple cabalmente con esta obligación y lanza hacia el futuro la pregunta: ¿qué tipo de educación, de qué sentimientos, de qué interés de clase, estás vos, artista, produciendo hoy?

Señalaba Clausewitz que una derrota de una batalla que se ha librado con convicción hasta el final, se transformaba en el futuro en una victoria, en un elemento de una nueva fuerza moral. Se ganaba, en sus palabras, el

<sup>25</sup>De “La sangre derramada”, de José Antonio Cedrón.

derecho a la resurrección. Los héroes de Trelew y los artistas que les cantaron dan testimonio de esa verdad.

## Sobre los autores del *Informe*

Los autores que aparecen presentando un texto propio en el *Informe*, además de Roberto Santoro son los siguientes:

**Julio Canteros:** poeta, nacido en Buenos Aires, colaborador del periódico *Alberdi*.

**José Antonio Cedrón:** poeta, nacido en Buenos Aires en 1945. Vivió hasta hace muy poco en México y actualmente se encuentra en Argentina. Integró la mesa directiva de la AGE (Asociación Gremial de Escritores). También escribió en *Alberdi*.

**Haroldo Conti:** nació en Chacabuco, provincia de Buenos Aires, en 1925. Escribió una obra de teatro (*Examinado*), libros de cuentos (*Con otra gente*, *La balada del álamo carolina*, *Todos los veranos*) y novelas (*Sudeste*, *Alrededor de la jaula*, *En vida*, *Mascaró*). Su última novela, publicada en 1975, obtuvo el Premio Casa de las Américas. Fue seminarista, piloto civil, navegante. Estudió en Filosofía y Letras y fue profesor de latín. Militante del PRT y miembro del FAS, fue secuestrado el 5 de mayo de 1976.

**Alberto Costa:** nació en Mendoza en 1941. Ya en Buenos Aires, intentó sin éxito un acercamiento a la revista *El grillo de papel*, dirigida por Abelardo Castillo. Tiempo después, Carlos Patiño lo incorporó a *Barrilete*, publicación de la que fue coeditor en el número 13. Escribió en el *Informe sobre Santo Domingo*. Junto con los poetas Margarita Belgrano, Carlos Patiño y Rafael Vásquez editaron el disco *Buenos Aires vuelta y vuelta*. Tres de sus libros de