



Barrilete revolucionario

Entrevista a Carlos Patiño

Por Leonardo Grande

Grupo de Investigación de la Izquierda en la Argentina - CEICS

En nuestro número anterior no consignamos - como se estilaba - el currículum de Carlos Patiño, mención especial de nuestro 1er. concurso literario. Congratulados por saber que un protagonista de una de las experiencias político-culturales más importantes del último proceso revolucionario nos había dirigido -en este caso- la letra, decidimos entrevistarlo.

¿Qué fue Barrilete?

Barrilete comenzó con una revistita de pocas páginas que hacía Roberto Santoro con su mamá. Estamos hablando del '63. En la época de Perón, la bonanza económica permitió que obreros, hijos de obreros, accedieran a educarse como nunca antes. Sin embargo, la cultura era un páramo. Lo único que existía fue la llamada generación del '50, que decíamos que trabajaba en torres de marfil, que no quería saber nada con el "populacho". Toda esa ebullición cultural, en las universidades, en el secundario, quería expresarse de alguna manera, pero no podía. Todo el mundo suponía que Perón, en el campo cultural, se iba a aliar con la gente de FORJA: Jauretche, Scalabrini Ortiz, Manzi, todos ellos. Pero Perón hizo una alianza con el nacionalismo de Sánchez Sorondo, con el caballo blanco de San Martín, con los que defendían a muerte lo castizo como propio, con los que le cambiaban las letras a los tangos - porque renegaban del lunfardo -, con los nacionalistas con "z". Cuando cae Perón se produce un elemento muy contradictorio: con Perón caen los nacionalistas con "z" y se crea un vacío cultural, ellos ya no controlaban la cultura. Y todas las huestes de nuevas expresiones populares, comienzan a ganar espacios. Nadie les ponía freno. El hecho es que en 1955 se produce una lectura de poemas del grupo **El Pan Duro** (Gelman, Bignozzi, Héctor Negro, Julio César Silvain y muchos otros). El teatro La Máscara estaba repleto y quedó gente afuera. Ahí nace la generación del '60. Ahí nace una concepción poético-cultural diferente a la que había. Ingresan en la poesía los giros coloquiales, se reivindicaban las letras de tango, que según la elite conservadora eran poesía menor... Comiencen a reunirse poetas, a cohesionarse y a formar agrupaciones que son mucho más potentes que un tipo sólo. El problema era "dónde están los maestros". Porque nosotros nacimos sin maestros, los fuimos encontrando en el camino: Mario De Lellis, Raúl González Tuñón, Dardo Dorrónzoro, Luis Lucci, Nicolás Olivari... Pero tenías que hurgar y descubrirlos donde ellos expresaban de alguna manera más avanzada lo que nosotros balbuceábamos y queríamos expresar. Entonces, cuando encontramos maestros, nos vamos afianzando. En la poesía argentina, el único movimiento que llegó a su máximo desarrollo fue el modernismo. El modernismo que iniciara Rubén Darío. El modernismo se había ido abriendo en dos alas: un ala culta, hacia la torre de marfil y la otra, el modernismo popular, fundamentalmente Carriego, que comienzan a hablar de los barrios -¡del rioba!-. No es muy buena la poesía de Carriego, lo que importa de Carriego es la actitud. Entonces, al llegar el '55, la poesía que se conocía era la de todos lados, la de Claudio Martínez Paiva, la de Héctor Gagliardi, era modernismo que ya se copiaba a sí mismo. Lo que comienza a hacer la generación del '60 es una síntesis del modernismo culto y del popular: estaba la tesis, la antítesis y la síntesis, que es otra cosa, no es una mezcla. Yo decía por ahí: "lo que pasa es que hay una poesía sin pueblo y un pueblo sin poesía: lo que nosotros tenemos que hacer es juntar las dos cosas".

Barrilete nace mucho después, ¿por qué, si lo impactó tanto, no decidieron ingresar a

El Pan Duro?

Porque **El Pan Duro** contiene cierto elemento que tiene que ver más con el modernismo culto que con el modernismo popular, y sus actitudes tienden más -en general- a lo académico, mientras que nosotros a lo que Santoro pretendía hacer, algo más pegado a lo popular. A veces cayendo en un populismo infame. Pero nosotros no nos dábamos cuenta, nosotros buscábamos un camino.

¿Quiénes estaban en aquella época?

En un momento llegamos a ser 47 poetas. Nos reuníamos seguido, había una mesa ordenadora: Santoro, Marcos Silber, Rafael Vázquez, yo, Martín Campos, Horacio Salas. En un determinado momento ya ingresa tanta gente en **Barrilete** que comienza una discusión sobre qué debe ser. 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". ¿Quién decidía si era o no un poema? El grupo, se reunía y decía este poema sí, este poema no. Era la época en que empezaban a aparecer los *Informes*. El *Informe sobre Laborante* fue el primero. Laborante fue un boxeador argentino -muy bueno por cierto- que perdió una pelea por knock out y a los 15 días el promotor le hace hacer otra en EE. UU. y también la pierde por KO. Es decir, para este gringo hijo de puta la vida de este mocoso no vale un carajo: vos cuando perdés por KO por lo menos por 3 meses no podés pelear, está reglamentado, porque si no estás en peligro. Cuando el vegetal Laborante llega a Buenos Aires, el grupo **Barrilete** sale con su *Informe sobre Laborante*. Sacamos 2.000 ejemplares. Lo repartíamos gratis. Se nos acabaron en 15 días. Gustó tanto que sacamos otro, *Informe sobre la esperanza*, muy poco tiempo después, en el medio va la revista. Era una revista bimensual, tuvo algunos baches después de Onganía. Tirábamos 5.000 ejemplares, y se vendía todo. Las primeras revistas eran un combate por dos elementos fundamentales: la lucha contra el colonialismo cultural y la lucha por la libertad de expresión eran las banderas eternas de **Barrilete**. La lucha era por el desacartonamiento de la cultura. Íbamos a hacer recitales de poesía a todos lados, sociedades de fomento, fiestas, etc. Cuando **Barrilete**, a través de las revistas, de los informes y todo lo demás, logra una hegemonía, *Sur* desaparece, nadie la compraba ya. El tercer informe fue el *Informe sobre Buenos Aires*. En ninguno de los tres aceptaron mis poemas. Fueron rechazados porque no tenían la calidad poética necesaria. Es que yo venía de otra rama, yo andaba por ahí solitario, rilkiano. Rilke y *El lobo estepario*, Hesse, en esa onda existencialista. 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.

¿Cómo conoció Barrilete?

Yo debo haber ido a alguna lectura de poemas. Charlando con Marcos Silber, me invita a participar del grupo. Yo, lobo estepario, dije "¿Grupos? no: si vos entrás en un grupo perdés la personalidad, dejás de ser único", y todas esas boludeces existencialistas. Insistió y fui a ver cómo era. Y no me fui más. Después del *Informe sobre Buenos Aires* sale un *Informe sobre el país*. En el *Informe sobre el país* comienzan a producirse algunas grietas. Descubrimos que el Partido Comunista, a través de varios de sus miembros quiere hegemonizar, que los más tibios querían seguir manteniendo el costumbrismo y que el país se estaba haciendo mierda con Onganía: el Cordobazo y toda esa historia. Entonces se armó un quilombo fenomenal: "¿Cuál es la línea de la revista ahora? ¿Hasta dónde vamos a seguir con el pintoresquismo, con el costumbrismo y todo lo demás? Acá hay

una realidad que nosotros no podemos desconocer". Bueno, **Barrilete** se partió al medio. Se fueron muchos, Salas, que sé yo, Miguel Ángel Bustos, un par de chicas, Daniel Barros...

¿Y por qué se fueron?

Porque no estaban de acuerdo con que **Barrilete** tomara un sesgo político, que era lo que nosotros planteamos. En eso se produce la invasión a Santo Domingo. Entonces sacamos el *Informe sobre Santo Domingo*. Aparte de -en el número de **Barrilete**- denunciar el golpe y todo lo demás, cosa que antes no se hacía. Pero nosotros no podíamos permanecer ignorantes delante de lo que estaba ocurriendo. El *Informe sobre Santo Domingo* fue un antes y un después. Del *Informe sobre Santo Domingo* sacamos 5.000 ejemplares que se agotaron en una noche, porque íbamos a las manifestaciones y se los dábamos a todos. Yo no recuerdo haber visto un sólo ejemplar tirado en la calle. Hicimos 5 mil más y se nos volvieron a agotar. Hicimos 5 mil más, y se volvieron a agotar. Y ocurrieron dos hechos. Ahí sí aparece un poema mío. Parece que ya había aprendido a escribir algo. Humberto Costantini escribe un dulce poema titulado "Yanquis hijos de puta". El *Informe sobre Santo Domingo* produjo una repercusión de la puta madre. Además te lo pedían los kiosqueros, salía un mango, que no es un peso de hoy, serían veinte guitas de hoy. Y te lo pedían de las librerías... Y lo repartíamos en las universidades también, hicimos varias lecturas 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. Había una cantidad infernal de alumnos y leímos los poemas más combativos, la gente parecía que salía de ahí y tomaba el gobierno. Fijate vos lo que era la incidencia de la poesía en ese momento, impensado. Porque a nosotros lo que más nos gustaba, y lo que sosteníamos, era que la poesía debe incidir sobre la realidad: el arte que no incide sobre la realidad es un arte inocuo, tiene que producir hechos. El Canciller argentino hizo una declaración diciendo que no se debía insultar a un país amigo, pidiéndole disculpas a los EE.UU. por el poema de Humberto. Y en la Facultad de Derecho, el Centro de Estudiantes, comandado por mi "querido amigo" Santiago de Estrada, copa el comedor y hace una misa de desagravio a la Virgen que yo había ofendido con mi poema. Primero que yo no ofendía a ninguna virgen, porque mi poema parafrasea la oración a la Virgen María y dice "Maldita seas, llena eres de muerte y maldito sea el fruto de tu vientre, la guerra...". Es una paráfrasis, pero no alude ni a la religión, ni a la Virgen María ni a nada. Pero era tan exacerbado el clericalismo, el fascismo de esta gente que hicieron una misa de desagravio. Además de declararnos personas no gratas, nos amenazaron de muerte, directamente. O sea que la cosa se empezaba a poner pesada. Al mismo tiempo comenzaban las actividades guerrilleras, tibiamente primero y más fuerte después. Ya **Barrilete** no tenía esa periodicidad de antes. Pero, de todas maneras, **Barrilete** no apareció durante algún tiempo pero sí apareció un informe más, el *Informe sobre Trelew*, que es el último. Ideado por Santoro, era un sobre donde cabía de todo sobre los compañeros asesinados en Trelew, para nosotros vilmente asesinados. Aunque yo no estaba de acuerdo con la guerrilla urbana, para mí era un error táctico-estratégico grande, pero a todos nos produjo gran indignación. Y la policía primero lo prohibió. La Triple A fue y lo sacó de los quioscos. 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 Courau, a San-

toro, al japonés Higa... A gente cercana a **Barrilete** o de **Barrilete**. Los van matando de a poquito, Miguel Ángel Bustos, pobre, que se fue... era un poeta místico, la política no tenía nada que ver, pero lo hicieron pelota. El último número de **Barrilete** tiene a Superman en la tapa, que se abre la camisa y en lugar de la "S" dice "Esso" y el globito dice "Algo está sucediendo en el Tercer Mundo, es una tarea para Superman". Tiene también la declaración de La Habana, una entrevista a Benedetti, a Regis Debray y poemas de todos, de Gelman. Lo prohibieron y secuestraron la edición. Y después del '74 se acabó. Comienzan a desaparecer poetas, Lucina Álvarez, Oscar Barros, Haroldo Conti... ¡Qué casualidad, todos los que pertenecíamos a la agrupación gremial de escritores! Que conformábamos una lista para ganar la SADE. Porque nosotros no éramos marginales y nunca nos gustó ser marginales.

¿Barrilete tenía relación orgánica con alguna tendencia?

No. Cada quien militaba donde se le cantara el culo. Santoro, por ejemplo, había sido socialista primero y del PRT después.

¿Usted y Santoro pasan al PRT en qué año?

Yo habré entrado en el '72, pidiendo que haya un frente cultural. Nosotros queríamos un frente cultural nuestro, de escritores. Y nos respondieron que sí. Hicimos un frente de escritores, estaban Santoro, Conti, Alberto Costa. Era un frente sindical. El único acuerdo estético al que se llegó era que cada quien escribía como se le cantaba. Y de lo que se le cantaba también. Que ése no era el compromiso que nosotros adquiríamos, que el compromiso que adquiríamos era de militancia política. ¿Sabés lo que nos mató en el PRT? Que nos pusieron un comisario de fábrica. Entonces comenzaba la reunión diciendo "bueno, vamos a leer el informe". Y dale con leer el informe y después la situación nacional, la situación internacional... A nosotros se nos empezaban a llenar las pelotas. Entonces, Alberto y yo le decimos una vez a Santucho: "Mirá, no nos mandes más comisarios de fábrica, nosotros no necesitamos que nos 'lean' el informe en voz alta, que nos den una copia, somos escritores, somos lectores, no somos obreros que les cuesta tanto, lo vamos a leer con fruición, lo vamos a estudiar...". Entonces Santucho, que estaba con el asunto de la proletarianización, se niega "porque hay que tener contacto con el proletariado, con la misión histórica del proletariado". Bueno, nos peleamos. Me acuerdo que, cuando salimos de ahí, Alberto Costa tenía una calentura enorme y me dice "le voy a hacer caso a este hijo de puta, me voy a comprar un terreno en Coghlan, me voy a empezar a hacer una casita, me voy a ir todas las tardes a hacer la casita, a levantar los ladrillitos... o sea, me voy a PRO-LE-TA-RI-ZAR, porque ESO es lo que hacen los proletarios".

¿Había un sesgo de antiintelectualismo en Santucho?

Sí, muy marcado. ¿O por qué te creés que nos mandaron un comisario político? El único partido que le da bola a sus artistas, a sus intelectuales y que tiene una política cultural es el PC. Pero yo creo que el artista tiene que tener una posición política pero no una posición partidaria. Porque, como bien lo define la propia palabra, ves la realidad *partida*. El partido es *una parte* de la sociedad. Lo más parecido a un artista es un anarquista: no cree en nada ni en nadie y le da con un fierro a cualquiera.

¿Entonces por qué se metió en el PRT?

Porque había un momento que la realidad te indicaba que vos tenías que pelear con otros, si no estabas a la deriva. Había que tomar partido.