



LA CULTURA POPULAR Y DE MASAS EN LA POESÍA DE ROBERTO SANTORO

Prof. Agustina Catalano
Directora Dra. Nancy Fernández
Co-director Dr. Edgardo H. Berg

Licenciatura en Letras – Facultad de Humanidades
Universidad Nacional de Mar del Plata

Defendida el 13 de junio de 2019.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

1. Planteo inicial / 3
2. Roberto Santoro: breve itinerario / 6
3. Estado de la cuestión / 10
 - 3.1. Memorias y olvidos del pasado reciente / 12
4. Cultura popular y de masas / 19

CAPÍTULO I

1. Las poéticas del tango
 - 1.1. Literatura cortada con hacha / 24
 - 1.2. Bajo la estela de los letristas / 28
2. Figuraciones de Buenos Aires / 36
 - 2.1. Mi ciudad es un gran bache / 38
 - 2.2. Loca maquinaria / 44
 - 2.3. La cárcel del pueblo / 47
3. Escrituras de la ciudad / 52

CAPÍTULO II

1. Penas que hacen reír / 58
 - 1.1 El diente postizo de Kafka / 60
 - 1.2 Más poesía menos policía / 64
 - 1.3 Poemas negros y sin filtro / 67

CONCLUSIONES / 72

BIBLIOGRAFÍA

1. General / 75
2. Específica / 78

La vida de un hombre es un miserable borrador, un puñadito de tristezas que cabe en unas cuantas líneas. Pero a veces, así como hay años enteros de una larga y espesa oscuridad, un minuto de la vida de un hombre es una luz deslumbrante.

Haroldo Conti, "Perfumada noche".

La función de la crítica es leer lo negado por la misma literatura (la literatura es censura): las escrituras silenciadas, las obras excluidas de los sistemas, las voces acalladas o aquello de cada texto que ha sido ensombrecido por las lecturas oficiales: aquello intersticial entre el exilio y el destierro.

Nicolás Rosa, *La letra argentina*.

INTRODUCCIÓN

1-PLANTEO INICIAL

Esta tesis tiene como objetivo analizar la conformación de un imaginario popular-masivo en la poética de Roberto Santoro, ubicada dentro del campo literario y artístico conformado durante las décadas del sesenta y setenta en Argentina.¹ El corpus de análisis comprenderá todos sus textos poéticos, desde los primeros pasos, en los inicios de la década del sesenta, hasta su última publicación y algunos proyectos inconclusos que se incorporaron a su obra completa, de manera póstuma: *Oficio desesperado* (1962), *De tango y lo demás* (1962, versión completa 1964), *El último tranvía* (1963), *Nacimiento en la tierra* (1963), *Pedradas con mi patria* (1964), *En pocas palabras* (1967), *A ras del suelo* (1971), *Desafío* (1972), *Uno más uno humanidad* (1972), *Poesía en general* (1973), *Cuatro canciones y un vuelo* (1973), *Las cosas claras* (1973), *Lo que no veo no lo creo* (canciones, con música de Jorge Cutello, 1974), *No negociable* (1975) y poemas inéditos (1976-1977).²

Ya en los comienzos de su obra, Santoro traza una constelación poética en la que resuenan fuertemente la cultura popular y de masas, términos que será necesario revisar y problematizar, junto con sus alcances y límites. Frases hechas, slogans políticos, publicidades, refranes, letras de tango, carteles, entre otros, son algunos de los objetos, referencias y materiales con los que construye sus textos.³ En esta ocasión, pretendemos rastrear y examinar de qué modos ingresan en la textualidad, cómo se redefine lo popular-masivo en el espacio poético, qué diálogos entablan con la tradición literaria argentina y

¹ El uso del término “poética” se remonta hasta Aristóteles y otros autores clásicos como Horacio, pasando por Auerbach, Bajtín y otros. En este caso, tomamos el concepto en su acepción estructuralista, en tanto expresa las elecciones realizadas por un autor determinado, entre todas las posibilidades literarias disponibles (orden de la temática, de la composición, del estilo, etc.). Cfr. Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov [1972] (1986). “Poética”, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. México: Siglo XXI.

² Aunque fueron consultadas las publicaciones originales (material de archivo del CeDInCi) nos basaremos en la compilación de su obra publicada en 2008 y reeditada en 2009. Cfr. Roberto Santoro (2009). *Obra poética completa. 1959-1977*. Buenos Aires: Razón y Revolución.

³ Nos referimos a ‘constelación’ como un conjunto más o menos articulado de materiales visuales, sonoros, históricos, culturales, etc., que permanecen o persisten a lo largo de la literatura de Santoro. Nos interesa especialmente esta idea en oposición a las de sistema o catálogo, que refieren a una totalidad cerrada. En este caso, los elementos funcionan en tanto red, es decir, interconectadas. Tomamos la idea de Walter Benjamin (1990), quien la utiliza para referirse a fenómenos de índole histórica o social.

cómo se podría ubicar o localizar –respecto al uso de diferentes registros y discursos– su propuesta dentro el campo literario de las décadas del sesenta y setenta.⁴

Sabemos que las elecciones tienen, en su mayoría, tanto de afectivo como de arbitrario y no siempre es necesario justificar o explicitar por qué nos acercamos más a determinados objetos (sujetos) de estudio que a otros. Aun así, creemos que como en este caso, orientarse hacia sujetos y obras que todavía permanecen invisibles en muchos de los circuitos que frecuentamos esconde, interiormente, alguna idea de justicia.

¿Por qué Roberto Santoro? No sería del todo acertado decir que la obra de Santoro es invisible en su totalidad, pero sí que ocupa un lugar marginal dentro de las instituciones dadoras de reconocimiento o valoración –que acentúan determinados significados o prácticas y excluyen otras–, en relación con la cultura dominante.⁵ También es preciso notar que existe una íntima relación entre los avatares de su obra –en especial su publicación y circulación– y las condiciones intempestivas que pusieron el punto final a su vida. Santoro fue secuestrado el 1° de junio de 1977, a las ocho de la noche, en Buenos Aires, en la Escuela Nacional de Educación Técnica N°25 donde desempeñaba la función de jefe de preceptores. Tres hombres de civil y armados preguntaron por él. “¡Me llevan!”, gritó Santoro frente a los ojos de sus compañeros; después, todo lo que hay son versiones.⁶

Sería desconocer la historia, no advertir, en hechos como este, el objetivo de la última dictadura cívico-militar de congelar o decididamente inhibir, algo que es imprescindible en toda construcción de conocimiento: la circulación y el intercambio de

⁴ Hablamos de tradición siguiendo a Piglia, es decir, en cuanto trama dinámica y operativa, en oposición a la idea de canon que remite a la estabilidad y permanencia. La tradición no implica repetición ni inmovilidad sino todo lo contrario. En ese sentido, intentaremos leer las tradiciones con las que es posible vincular a Santoro y, a su vez, la tradición que él mismo arma desde su obra. Cfr. Piglia, Ricardo (2016). *Las tres vanguardias: Saer, Puig, Walsh*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

⁵ Cfr. Williams, Raymond (2009) *Marxismo y literatura*, Buenos Aires: Las cuarenta. 159-174. Traducción de Guillermo David.

⁶ Testimonio de Emilia Santoro (su hermana) publicado en la revista *Crisis*, n° 46, septiembre. Buenos Aires, 1986. También contó Lilian Garrido: “Más o menos a las ocho, dicen, -y ya es bien noche a esa hora en Buenos Aires a fines de otoño-, entraron tres hombres a la escuela. Uno de ellos (dicen) que dijo ser hermano de un alumno y que pidió por un preceptor. Dicen que él se acercó, extendió su mano y se presentó con nombre y apellido. Dicen que esgrimieron armas de fuego y que lo sacaron a patadas y empujones. Dicen que una empleada pidió auxilio y que los que la oyeron y acudieron al llamado fueron encerrados en una oficina a punta de pistola. Dicen que él gritaba “¡me llevan a mí!, ¡me llevan!”. Dicen que lo metieron en un auto y que el auto se perdió en la noche”.

ideas (Funes: 2008).⁷ La desaparición física de autores e intelectuales implicaba, simbólicamente, también la de sus obras y sus creaciones. Pensarlos, estudiarlos, (re)instalarlos en el ámbito del conocimiento y el pensamiento crítico, es, entre otras cosas, un deseo de justicia, una acción contra el olvido y, principalmente, una forma de construcción de memoria(s) (Jelin: 2017). En efecto, vida y obra se vuelven en algún punto indiscernibles, aunque asumir eso no implica necesariamente explicar o leer la obra del autor a través de su vida.

A cuarenta y dos años del secuestro y desaparición de Roberto Santoro (1977-2019), propongo esta tesis también como homenaje a un hombre que, junto con muchos otros y otras, desnudó y denunció a través de la escritura, la crudeza del terrorismo de estado. Estas páginas son una tentativa de reestablecer algo, al menos una porción, aunque pequeña, de aquello que nos fue arrebatado.

⁷ Son numerosos los organismos de inteligencia creados antes y durante la dictadura para censurar, investigar, clasificar y perseguir personas, grupos u organizaciones. Por nombrar sólo algunos de ellos: la “Asesoría literaria del Departamento de Coordinación de Antecedentes” y la “Comisión Asesora para la Calificación Ideológica Extremista (CACIE)”, ambas dependientes de la SIDE.

2- ROBERTO SANTORO: BREVE ITINERARIO

Roberto Jorge Santoro nació en Buenos Aires, el 17 de abril de 1939, en el seno de una familia obrera de tradición anarquista. Fue, apenas unos años más joven, contemporáneo de Rodolfo Walsh (1927), Paco Urondo (1930), Juan Gelman (1930), Miguel Ángel Bustos (1930), Alejandra Pizarnik (1936), entre otros. El *Diccionario Biográfico de la Izquierda Argentina* de Horacio Tarcus, enumera las distintas profesiones y empleos que tuvo Santoro, pero a quien se reconoce, ante todo, como un poeta: “Desarrolló su actividad poética mientras se ganaba la vida como tipógrafo, pintor, feriante, empleado en el sindicato de músicos y, finalmente, como preceptor en un colegio secundario” (2007: 604). Se trata de una división que él mismo hacía; muchos empleos, un solo oficio. Aunque como bien subraya el *Diccionario*, Santoro no vivía de la escritura sino de otras cosas, ser poeta y ser obrero conformaban una misma unidad, como lo recuerda un compañero y amigo suyo, Rafael Vásquez, citando un verso de Blas de Otero: “obrero de la palabra”. Esa lectura se apoya, en parte, sobre la idea de que “lo más importante es ser uno cuando se vive y ser el mismo cuando se escribe” (Vásquez: 2003). De ahí que no descartó nunca la anhelada unión entre arte y vida que proclamó con tanto énfasis la vanguardia en casi todo su espectro.⁸ En una entrevista publicada en la revista *Rescate*, en 1973, Santoro se definía así:

Sangre grupo A, factor RH negativo, 34 años, 12 horas diarias a la búsqueda castradora, inhumana, del sueldo que no alcanza. Dos empleos, escritor surrealista, es decir, realista del sur. 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, una boleta de Prode en la cabeza y un candado en la boca.

Después de cursar y terminar la secundaria, ingresó a la Facultad de Filosofía y Letras, pero abandonó al poco tiempo para incorporarse al servicio militar. Estudió francés en la Alianza Francesa y se formó en el oficio de linotipista en la Escuela Técnica N°31, motivo que impulsó a Santoro a editar y publicar textos propios y ajenos, bajo una modalidad autogestiva y autodidacta.⁹ Colaboró con las revistas y los proyectos

⁸ Entrevista a Santoro en la revista *Rescate* el 16 de octubre de 1973, citada por Lilian Garrido en el prólogo “Ni un minuto de silencio para el 10”.

⁹ Al igual que la impresión tipográfica, la linotipia fue la herramienta estándar para publicar de periódicos, revistas y carteles desde finales del siglo XIX y hasta las décadas del 60 y 70, cuando fue sustituida por la impresión de litografía *offset* y la composición electrónica. Cfr. Vallejo Mejía, Maryluz. “Los genes de la prensa nonagenaria y centenaria”. Banco de la República, Actividad

editoriales Gente de Buenos Aires,¹⁰ Papeles de Buenos Aires,¹¹ La Pluma y La Palabra,¹² también hizo una revista de humor llamada *La cosa*,¹³ y fue el fundador y principal figura del grupo *Barrilete*.¹⁴ Dirigió y compiló *Literatura de la pelota* (1971)¹⁵ e *Informe sobre Trelew* (1974)¹⁶. Escribió para los diarios *Crítica*, *Cormorán* y *Delfín* (Revista internacional de poesía), *La Hipotenusa*, *Amistad*, *¿Por qué?*, *Vigilia*, *Cero*, *Tiempos Modernos*, *El Maravilloso Mundo del Fútbol* (de *El Gráfico*) y *Crisis*. Por último, hay otros trabajos como *En esta tierra lo que mata es la humedad* (tragedia musical llevada a escena en 1972)¹⁷ que reúne música y teatro; o los *Informes* que dirigió y publicó en *Barrilete*, cuadernillos de poemas en los que diferentes autores escribían sobre un tema de actualidad predeterminado.¹⁸

Cultural, disponible en Biblioteca virtual Luis Ángel Arango <http://www.banrepcultural.org/un-papel-a-toda-prueba/los-genes-de-la-prensa> (04/06/2018).

¹⁰ Grupo integrado por los poetas Luis Luchi y Roberto Santoro, el artista plástico Pedro Gaeta y el músico Eduardo Rovira, creado a fines de la década del sesenta.

¹¹ Editorial del Grupo Gente de Buenos Aires que logró publicar libros, carpetas y discos durante el año 1974.

¹² Fue una colección dirigida y editada por Santoro para la editorial Papeles de Buenos Aires; vieron la luz alrededor de treinta libros de poesía. Eran carpetas de librería, abrochadas en las solapas con hojas sueltas adentro e ilustraciones. Publicó autores como Raúl González Tuñón, Humberto Constantini, Antonio Requeni, Álvaro Yunque, Elías Castelnuovo, entre otros. Esto le permitió no sólo divulgar autores no consagrados sino también establecer su propio canon, sus afinidades y lecturas. Ver: testimonio de Hugo Ditaranto en *Tiempo Argentino*, 03 de junio 2011.

¹³ Revista de corte humorístico que él mismo editaba y distribuía.

¹⁴ Cfr. Vásquez, Rafael (2009). “Breve historia de Barrilete”. Disponible en <http://aromitorevista.blogspot.com.ar/2009/01/breve-historia-de-barrilete-por-rafael.html> (Última consulta 26/05/2017). Bonano, Mariana. (2013). “El poeta del pueblo / la poesía para el pueblo: En torno al proyecto de *El Barrilete* (primera época)” en *Orbis Tertius*, 18 (19), 113-125. Bonano, M. (2014). “El proyecto de El Barrilete: en torno a su propuesta estética y las polémicas con otros grupos culturales” en *Actas del VI Congreso Internacional de Letras*, UBA.

¹⁵ Se trata de una antología de textos sobre el fútbol, de autores que podemos llamar “consagrados” y otros no tanto, entre los que se encontraban: Ezequiel Martínez Estrada, Enrique Pichón Rivière, Héctor Gagliardi, Juan José Sebrelí, Manuel Mujica Lainez y al propio Santoro, entre otros.

¹⁶ Fue una compilación de textos en homenaje a los militantes asesinados en agosto de 1972, en la llamada “masacre de Trelew”, a cargo de la Comisión de Familiares Presos Políticos, Estudiantiles y Gremiales (COFAPPEG) y un conjunto de intelectuales, artistas y poetas (vinculados al Frente de Trabajadores de la Cultura y al grupo *Barrilete*). En su momento no pudo ser distribuida dado que la edición fue secuestrada por la Triple A. Participaron, entre otros, Ricardo Carpani, Vicente Zito Lema, Humberto Costantini, Haroldo Conti y Silvio Frondizi. Cfr. Eduardo Sartelli, Stella Grenat y Rosana López Rodríguez (2009). *Trelew, el informe. Arte, ciencia y lucha de clases: 1972 y después*. Edición facsimilar. Buenos Aires, Razón y Revolución.

¹⁷ Tragedia musical llevada a escena en 1972, que después salió en formato de disco, con música de Raúl Parentella y voz de Kiko Fernández.

¹⁸ *Informe sobre Lavorante* (junio de 1963), *Informe sobre el desocupado* (agosto de 1963), *Informe sobre la esperanza* (octubre de 1963), *Informe sobre Discépolo*, *Informe sobre el país* y otros. Cfr. Rodríguez, Rosana López (2008). “El preceptor. Roberto Santoro, el poeta imprescindible” (Prólogo). En Santoro, Roberto. *Obra poética completa*. Buenos Aires: Razón y Revolución.

En 1965, fundó y formó parte del Movimiento Gente Nueva y en 1975 de la Asociación Gremial de Escritores; se postuló en dos ocasiones para conformar el cuerpo directivo de la SADE (Sociedad Argentina de Escritores). A raíz de eso, Santoro se vinculó con escritores e intelectuales –que entonces ya gozaban de cierto prestigio y reconocimiento– como Juan José Sebrelli, Dalmiro Sáenz, Germán Rozenmacher, Elías Castelnuovo, David Viñas, Humberto Costantini, entre otros. Unos años más tarde, integró el Frente Antiimperialista por el Socialismo (FAS), donde se encontró con Haroldo Conti, y el FATRAC (Frente Antiimperialista de Trabajadores de la Cultura) en el que participaban figuras como Nicolás Casullo, Daniel Hopen y Vicente Zito Lema, ambos frentes ligados al Partido Revolucionario de los Trabajadores.¹⁹

Es llamativo que su nombre siempre aparezca asociado a proyectos grupales. Por un lado, esto le permitió establecer vínculos con otros escritores y tomar contacto con diferentes tendencias estéticas, dado que las revistas funcionan como una ‘estructura de sociabilidad’ en la que confluyen diferentes itinerarios individuales (Pluet-Despatin, 1999). Por el otro, no hay que dejar de señalar que el clima de violencia en la Argentina de esos años era cada vez más pronunciado y que, ya desde la década del sesenta, había dispersión y exilio de escritores y artistas y una difusión más reducida, en algunos casos clandestina, de las obras.²⁰ El agrupamiento permitía, con mayor o menor suerte, esquivar la censura y prohibición de determinados contenidos y evitar la exposición individual para atenuar cualquier posible persecución o represalia. Sin embargo, y sin restarle importancia a esto último, su apuesta colectiva forma parte, además, de un modo cabal de entender la literatura como práctica social y política.

¹⁹ El Partido Revolucionario de los Trabajadores, fue fundado en mayo de 1965. Se conforma en base a la confluencia de la organización trotskista Palabra Obrera (PO), dirigida por Nahuel Moreno, y el Frente Revolucionario Indoamericanista y Popular (FRIP), constituido a principios de 1961, que tenía entre sus principales dirigentes a los hermanos Francisco René, Asdrúbal y Mario Roberto Santucho. Con el antecedente de la Revolución Cubana, la Revolución China y la guerra de Vietnam, el PRT buscó conciliar en un mismo espacio, las tendencias trotskistas, el maoísmo y el “castroguetarismo”. Cfr. Pozzi, Pablo. *Por las sendas argentinas: el PRT-ERP, la guerrilla marxista*. 2ª edición; Buenos Aires: Imago Mundi, 2004. De Santis, Daniel. *La historia del PRT-ERP: por sus protagonistas*. Temperley: Estación Finlandia, 2010. Sobre la integración de los Frentes culturales y artísticos no hallamos investigaciones contundentes acerca de la participación específica de Santoro en ambos espacios (grados de compromiso, proyectos, alcance).

²⁰ Recordemos la dictadura de Juan Carlos Onganía (1966-1970) como antecedente insoslayable del proceso de dispersión, censura y persecución a escritores, artistas y demás participantes activos de la cultura.

Seguimos a Piglia, cuando dice que “lo que justifica históricamente a un escritor no es su permanencia en el aire de los tiempos, sino que su realidad es una especie de presente continuo que lo hace contemporáneo en algunas épocas y lo oscurece en otras” (2016: 226). En efecto, no está demás aclarar que las particularidades (el valor, en sentido estrictamente literario) de la obra de Santoro trascienden sus filiaciones inmediatas y coyunturales, no sólo porque recupera sentidos del pasado –sobre todo de la tradición nacional– sino también por la vigencia de su propuesta en nuestro tiempo presente.

Por último, hay algunas producciones de Santoro que podemos considerar como “transmediales” (Rajewsky, 2002, 2005), ya que advertimos entrecruzamientos, mixturas o combinaciones, de referencias y materiales literarios, plásticos, musicales, teatrales, urbanos, con experiencias políticas y militantes. En diversas ocasiones, tanto Santoro como sus compañeros de *Barrilete* apostaron a productos intermediales como los discos o *long plays* en los que combinaban lecturas en voz alta y canciones, o la puesta en escena de la tragedia musical *En esta tierra lo que mata es la humedad*.²¹ Las nociones de “intertextualidad” o “hibridez” presentan ciertas limitaciones desde el punto de vista teórico, dado que no se trata de un texto primario o base que se traspone a otro, ni de “mezcla” de géneros, sino de desplazamientos, de idas y vueltas.²² En este caso en particular, y a pesar de que nuestro corpus esté compuesto de textos poéticos, será necesario tener presentes estas vinculaciones con otros soportes.

²¹ Hay dos discos de los que se tiene registro hasta el momento: *En esta tierra lo que mata es la humedad* (grabado en los estudios Music Hall entre marzo y abril de 1972), con canciones escritas por Santoro y Víctor Taphanel, voz de Kiko Fernández y música de Raúl Parentella, y *Lo que veo no lo creo* (1974) con música de Jorge Cutello, sin embargo, inhallable (Vásquez, 2003: 23-24). El grupo Barrilete había incursionado en un proyecto similar en 1966, cuando grabó un lp chico llamado *Buenos Aires vuelta y vuelta*, en el que los poetas leían sus textos con música del trío Mederos, Núñez Palacio y Alem. De todos modos, Santoro en estaba alejado de la revista en ese momento. Se puede escuchar en el sitio digital de la revista *Lamás médula* <http://lamasmedula.com.ar/2016/03/10/buenos-aires-vuelta-vuelta-poesia-barrilete/> (23/06/2018).

²² Aunque no es nuestro interés analizar este aspecto trans o intermedial de la obra de Santoro, sí creemos importante enmarcarlo bajo este macro-concepto, sobre todo porque dialoga con la cultura de masas. Para Rajewsky (2005) la transmedialidad es un espacio de diálogo o encuentro entre prácticas significantes y medios digitales.

3-ESTADO DE LA CUESTIÓN

Numerosos trabajos se han publicado en los últimos treinta años acerca de las características y los detalles del campo cultural argentino de las décadas del sesenta y setenta.²³ Dicho periodo ha adquirido, desde hace tiempo, bastante centralidad o relevancia dentro de los estudios de teoría y crítica literaria, aunque todavía conserva zonas inexploradas.

En el caso particular de la poética de Santoro nos encontramos ante una relativa escasez de estudios sobre su obra. A pesar de que es mencionado algunas veces cuando se habla de “poesía política” y de “poesía coloquial” –o “referencial”– o de literatura durante la última dictadura, todavía no ha logrado constituirse como un objeto pleno de interés crítico. Su figura aparece casi siempre identificada con la condición de “desaparecido” o “víctima del terrorismo de Estado”, entre su mitificación y una hagiografía. Hasta el año 2008 en que se publica la edición de su obra completa –treinta y un años después de su desaparición–, sus textos aparecen en su gran mayoría dispersos en antologías y compilaciones, mientras que otras de sus obras permanecieron, hasta entonces, inéditas. En efecto, podríamos llamar *escaso* al estado de la cuestión, aunque la idea en sí misma del “estado de la cuestión” es problemática.²⁴ En este caso, no se

²³ No es parte de nuestros objetivos realizar un relevamiento de la bibliografía sobre el campo cultural de los sesenta y setenta. En este caso, consideramos las décadas del sesenta y setenta como un “bloque”, es decir, una época con espesor histórico propio, en el sentido propuesto por Claudia Gilman, en tanto “condiciones históricas necesarias para que surja un objeto de discurso (...), un campo de lo que es públicamente decible y aceptable en cierto momento de la historia, más que como un lapso temporal fechado por puros acontecimientos” (2003: 36). Sin embargo, será necesario atender a las discontinuidades, los desplazamientos o quiebres que también se dan en su interior. La mayoría de los críticos e intelectuales argentinos -Sarlo, Schmucler, Gilman, Dalmaroni, Longoni y otros- coinciden en consignar como su punto final o clausura -dentro del contexto argentino- el golpe cívico-militar de 1976. Este contexto en el que Santoro produce y publica su obra, es caracterizado como un momento en que el arte se involucra fuertemente en el imaginario de cambio social (Longoni: 2014) y donde diversidad de obras y prácticas asumen la percepción compartida de la transformación inevitable y deseada del universo de las instituciones, la subjetividad, el arte y la cultura (Gilman: 2003), además de un auge o apogeo de las industrias culturales. Se destacan además los trabajos de Silvia Sigal, *Intelectuales y poder en la década del sesenta*, y Oscar Terán, *Nuestros años sesenta*, ambos publicados por primera vez en 1991.

²⁴ Al momento, no fue posible encontrar ninguna tesis disponible sobre la obra poética de Santoro. Tampoco artículos que aborden sus textos de manera específica, sólo nos encontramos con trabajos que tratan temas emparentados como la militancia artística y cultural del FRATAC (espacio que integraba Santoro) o las publicaciones con las que colaboró (Barrilete, por ejemplo). Destacamos los prólogos de Rosana López Rodríguez a la *Obra poética completa* (2009) “El preceptor” y de Lilian Garrido a *Literatura de la pelota* (la edición de Lea, Buenos Aires, 2007), “Ni un minuto de silencio para el 10”; y el libro *Informe sobre Santoro* (2003) de Rafael Vásquez. Por otra parte, seguimos la definición de Miguel Dalmaroni (2009) y entendemos al estado de la cuestión como el conjunto de tesis disponibles que se hayan ocupado de un determinado tema,

contemplan sólo las tesis o artículos académicos disponibles sino cualquier tipo de consideración acerca del poeta; sobre todo, porque es posible notar que su recuperación se ha producido, hasta el momento y en gran parte, por fuera de las instituciones oficiales (por ejemplo, la Universidad).

Durante los últimos años, se realizaron numerosos homenajes, murales, pintadas callejeras, canciones, etc., sobre Santoro.²⁵ Entre los más relevantes están: la muestra “Roberto Santoro: el poeta ausente” en TEA y DEPORTEA (Buenos Aires, 2017), la creación del Galpón Cultural Roberto Santoro (Avellaneda, 2015) y antes, del Centro Cultural Roberto Santoro (CABA, 2010); la musicalización de algunos de sus poemas (*Los habitués*, banda de murga y tango), el nombre de una Biblioteca Popular de Quilmes (2000) y una plazoleta en el barrio de Chacarita (1996), algunas agrupaciones gremiales docentes que llevan su nombre, entre otros. A su vez, formó parte de diversas antologías, que reunían a escritores/as desaparecidos/as: *Poesía política y combativa argentina* (1978), compilada por Etelvina Astrada desde el exilio, “Generaciones perdidas” de la revista *Tramas* (1997), *Palabra viva. Textos de escritoras y escritores desaparecidos y víctimas del terrorismo de Estado. Argentina 1974-1983* –a cargo de la Sociedad de Escritoras y Escritores de la Argentina y la CONABIP - (2005), *Escritos en la memoria* (2005) y de la Colección *Presentes* del Plan Nacional de Lectura (2015), entre otros.²⁶ Santoro vuelve, reaparece, en blanco y negro, en rojo, en aerosol, en papel; permanece, está. Pero ¿cómo?, ¿de qué modo(s)?

Resulta imprescindible preguntarse por qué la poética de Santoro todavía no ocupa un lugar central dentro de los estudios literarios actuales y también sobre su tratamiento y presencia en los medios de comunicación. Esto nos lleva, en principio, a pensar y

pero no excluimos acepciones ampliatorias, ya que al no dar con material académico sobre la obra de Roberto Santoro nos sirven otras menciones o abordajes para problematizar y pensar algo que podríamos, caprichosamente, llamar su “resurgimiento” en la esfera pública.

²⁵ En junio de 2014, en el aniversario de la desaparición de Santoro, un movimiento cultural-audiovisual juvenil, denominado “Hagamos lo imposible”, parte de Corrientes de Organizaciones de Base-La Brecha-, realizó estenciles en Buenos Aires, en las zonas lindantes a la Escuela Técnica N° 25, con la fotografía del poeta. Esto ocurrió en el marco del proyecto “Almanaque popular”, integrado por varios escritores, en el que se reconoce una disputa por el sentido tradicional de la agenda de efemérides existente. En la misma escuela, también se llevó adelante un trabajo de fotomontaje en donde se pueden ver fotografías en blanco y negro del escritor, ocupando distintos espacios físicos del establecimiento.

²⁶ Antología y muestra iconobiográfica de escritores asesinados y/o desaparecidos entre 1974 – 1983, en Argentina; un trabajo muy similar a *Palabra viva*. Editado por la Secretaría de Cultura de la Nación- Ministerio de Relaciones Exteriores, Comercio Internacional y Culto-Librería Anticuaria Imago Mundi, en el año 2005.

analizar los mecanismos de selección de la memoria colectiva, vigentes en estas últimas décadas en Argentina, a la relación entre obra y vida y las consecuencias todavía palpables hoy de la última dictadura cívico-militar.

3.1 Memorias y olvidos del pasado reciente

En el siguiente apartado, haremos una breve reflexión acerca de la relación entre el estado de la cuestión expresado antes y a la pregunta sobre el olvido y la recuperación de la figura de Santoro. Sabemos de la abundante bibliografía que se ha publicado, desde diversos puntos de vista –psicoanalítico, médico, filosófico, antropológico, histórico, etc.–, acerca de la memoria y de su capacidad selectiva de recordar y olvidar. Elizabeth Jelin (2002) establece al menos dos modos de pensar la memoria: una, como “herramienta teórico-metodológica, a partir de conceptualizaciones desde distintas disciplinas y áreas de trabajo”, y otra, como “categoría social a la que se refieren u omiten los actores sociales, su uso (abuso, ausencia) social y político, y las conceptualizaciones y creencias, el sentido común” (17). En esta ocasión, nos interesa su matriz social, incluso ante la posibilidad de una memoria individual, ya que ésta se encuentra enmarcada en procesos sociales y colectivos. La memoria funciona además como espacio en el que se disputan sentidos, donde algunos actores o eventos se resaltan y otros no, en tanto la memoria total es siempre imposible. Todorov (2000) habla, por su parte, del “derecho al olvido”, es decir, como una posibilidad que no necesariamente tiene carga negativa. Según Jelin, que retoma a Ricouer en su ensayo, no hay un único tipo de olvido, definición que permitirá distinguir los diversos tratamientos de la figura de Santoro en distintos ámbitos, ya sean institucionales o no.

En un primer momento, y como dijimos al inicio, su desaparición física responde a la voluntad política de olvidar y silenciar, llevada a cabo por los militares, quienes elaboraron diferentes estrategias para impedir recuperaciones futuras –destrucción de obras, pruebas documentales, etc.–. Este olvido que se propone definitivo, profundo, fracasa en tanto los recuerdos y memorias de protagonistas y testigos perviven, aunque todavía bajo la dictadura, prevalezca un *silencio impuesto* (31) por temor a la represión. Más tarde, con la llegada de la democracia en 1983, se abrirá un ciclo de evaluación, conservación y recolección de *huellas* (los elementos que deja el pasado) para la configuración de memorias que doten de sentido a los acontecimientos pasados y a la vez

sean “ejemplares” (33). Esto ocurre al mismo tiempo en que se inicia un periodo en el mundo occidental, que algunos teóricos caracterizaron como de “explosión de la memoria” (Huysen, 2000: 16) o “culto a la memoria” (Todorov: 49). Allí Santoro aparece como un nombre más en la larga lista de desaparecidos durante la última dictadura. En cambio, durante los últimos diez años, su obra resurge especialmente en el ámbito político, cultural y periodístico y se enfatiza el nombre propio. Sin embargo, cada institución o sector que lo recupera lo hace destacando una faceta de las tantas que lo componen, algo que podríamos llamar, en términos de Ricoeur, el *olvido selectivo* (1999: 59).²⁷ Es necesario, antes de analizar los casos puntuales, distinguir teóricamente los mecanismos de *recuperación y utilización*, ya que según Todorov son modos diferentes de tratar el pasado. La primera no confirma para qué será utilizado el pasado mientras que la segunda sí orienta el uso que se hará. Esos usos y recuperaciones generan determinadas cristalizaciones, tanto de las obras como de los sujetos, que suelen arraigarse fuertemente en el imaginario colectivo. Resuena en estos autores el pensamiento de Freud. La preocupación por los diversos mecanismos de la memoria –olvido y recuerdo– aparece a lo largo de su obra, en sus conferencias o en ensayos como *La interpretación de los sueños* de 1900 y *Recordar, Repetir, Reelaborar* de 1914.

Literatura y fútbol conforman, desde hace mucho, un tándem comercialmente demandado por los lectores, basta con mirar los anaqueles de cualquier librería. Una de las primeras imágenes de Santoro que aparece, con mayor relevancia en los medios de comunicación, es la del escritor futbolero, expresada, por ejemplo, en diferentes notas publicadas en diarios de tirada masiva –y ahora con acceso digital– como *Clarín* y *Página 12*, que enfatizan el hecho de que Santoro era hincha de Racing o escribía sobre fútbol argentino; también *Infobae* lo recuerda como “el pionero de la literatura futbolera”.²⁸ De

²⁷ Dice Paul Ricoeur, al respecto, que el olvido selectivo consiste en una selección del recuerdo, que responde a criterios metodológicos para configurar una historia que (aunque hecha de segmentos) sea inteligible. Podemos pensar esta cita en un doble sentido: o bien porque el ejercicio de memoria del pasado reciente no puede comprender a todos los/las desaparecidos/as sino a algunos/as, o en el sentido en que no podemos percibir todavía una imagen completa de Santoro sino en partes, fragmentos.

²⁸ Cfr. <http://www.infobae.com/2007/06/01/319744-recuerdan-un-pionero-la-literatura-futbolera/> y <http://www.elequipo-deporte.com/deportes/2602/roberto-santoro--militante-de-la-pelota.html> “Roberto Santoro: un poeta racinguista”: https://www.racingclub.com.ar/club/nota/2017/03/6947_roberto-santoro-la-memoria-de-un-poeta-racinguista/; “El gran poeta de la popular” en <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/2-13823-2009-05-11.html> y <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-6541-2007-06-03.html>

ese modo, *Literatura de la pelota*, que volvió a publicarse hace pocos años, se presenta allí como una de sus más conocidas y llamativas obras, aunque sólo hay un texto de su autoría. El fútbol es un tópico recurrente dentro de su obra, pero es sólo uno más de los tantos que propone. La autora del prólogo de *Literatura de la pelota* y amiga personal de Santoro, Lilián Garrido, dice, en la nota citada de *Infobae*:

Si por periodista deportivo entendemos el cronista de tal o cual deporte, me parece que no, que no fue un periodista deportivo, que definirlo así es limitarlo. Su labor periodística está más inclinada a lo 'cultural' y especialmente a la literatura. También el deporte, pero el deporte como una de las manifestaciones de nuestra cultura. Y no cualquier deporte, sino aquéllos más populares: el turf, el boxeo, el fútbol (...) Si me apurás, te diría que fue sobre todo poeta, un gran poeta (...).

Hay una operación por medio de la cual se identifica a Santoro con el adjetivo 'popular', por el solo hecho de haber escrito sobre fútbol (elemento aparentemente 'popular'). Esto está presente en las notas citadas más arriba, y puede tener que ver con estereotipos propios del género periodístico que son, muchas veces, asumidos sin problematización alguna. Será importante revisar esta designación de Santoro como escritor popular, indagando en las diversas acepciones de la palabra y no tanto desde los tópicos que se tratan —que pueden ser considerados populares o no— sino desde las formas de apropiación.

Como se dijo antes, Santoro formó parte de distintas antologías que reúnen escritores que fueron víctimas del terrorismo de estado; un fenómeno literario y editorial que permite encontrar algunos puntos en común con las antologías de poetas de la guerra civil española.²⁹ Ya sea en los materiales escolares o en dichas compilaciones, la utilización de la obra de Santoro es ejemplificadora (Todorov: 32), porque se enfatiza el elemento del pasado sobre el que hay que efectuar un aprendizaje, es decir, sobre la injusticia que no debe reiterarse. Otro ejemplo es el homenaje "La palabra nunca" (Encuentro de la Palabra, 2015), impulsado por el colectivo "Poetas Peronistas" (a pesar de que Santoro no pertenecía al peronismo), en el que familiares y miembros de Madres y Abuelas de Plaza de Mayo e HIJOS leyeron textos de los escritores desaparecidos y asesinados/as por la última dictadura. Hebe de Bonafini expresó: "Es hermoso este

²⁹ Con todas las diferencias enormes que existen entre la guerra civil española y nuestra dictadura (episodios singularísimos y distantes entre sí), es posible notar ciertas continuidades entre las antologías argentinas y algunas de las españolas, puntualmente en la elección de la antología poética para rescatar textos inéditos y como uso específico de la memoria; relación para explorar más profundamente en futuros trabajos.

encuentro. Porque en las palabras de estas personas, en sus escritos, está la vida. Y van a seguir estando todos aquellos que dieron su vida por esta patria".³⁰ Su figura, en este caso, está fuertemente identificada con una serie de representaciones propias de la época en la que le tocó vivir. La muerte como sacrificio o consagración es parte de una política de vida que está reivindicada en las palabras de Bonafini, como una ética y como el despliegue de un mundo de acción: vida breve, vida heroica, vida de mártir.

Hay también otros objetivos que se desprenden, como la socialización de las escrituras de desaparecidos que permanecieron inéditas, la visibilización de los estragos causados por la dictadura, la vigencia de las consignas y denuncias, entre otros. Sin embargo, es necesario descubrir nuevos vínculos entre, por ejemplo, la poesía de Santoro y la tradición literaria, que trasciendan su condición de víctima(s) del terrorismo de estado, que, si bien es un criterio posible (en este caso histórico) para antologar o compilar textos, no da cuenta de sus particularidades estéticas y literarias. La ausencia de estudios sistemáticos y consecuentes sobre su obra expone un *olvido* –aunque parcial y no definitivo– de la figura de Santoro, que, al igual que la memoria, tiene sus propios mecanismos de selección. A continuación, intentaré desglosar y caracterizar algunos de los factores que pudieron haber influido en este caso; más adelante, se desarrollará el análisis de algunas menciones de la obra de Santoro en la crítica argentina.

En primer lugar, la construcción de la imagen de escritor (Gramuglio: 1988) de Roberto Santoro instaaura desde sus inicios cierta distancia de los círculos académicos y editoriales; este carácter marginal no se manifiesta como condición pasiva sino como deliberado. Esto puede notarse, en principio, en las formas de publicación elegidas por Santoro, casi siempre autogestionadas y en editoriales independientes. El poeta se preguntaba en el prólogo a *Literatura de la pelota*, “si valía la pena recorrer editoriales, molestando el precioso tiempo de los hombres que esperan detrás del escritorio hacer un buen negocio con el sudor de los otros” (1971). Dejando a “los editores en el camino”, tomó la determinación de editarse, publicarse y distribuirse a sí mismo, y de no abandonar su trabajo “formal” para financiar con eso la escritura.³¹ La circulación del libro también

³⁰ Cfr. <https://www.cultura.gob.ar/noticias/homenaje-a-los-poetas-victimas-del-terrorismo-de-estado/> (08/11/2017).

³¹ Varias décadas después, durante el menemismo y en adelante, distintos poetas y artistas revitalizaron muchas de las prácticas editoriales colectivas antes mencionadas –autogestión, ediciones artesanales, venta personalizada, etc.– y dieron lugar a otras nuevas, como resultado de la aparición de internet. Para mencionar algunos casos más relevantes de la década del noventa y la actualidad: *Belleza y felicidad*, *Ediciones del Diego*, *Siesta*; *Vox* y *Eloísa La Cartonera*. Otros

era responsabilidad de Santoro, cuando editaba *La cosa*, decía: “Yo la escribo. Yo la edito. Yo la vendo” (AA.VV., 1997: 74). Hay una voluntad, un gesto, una postura de mostrarse a destiempo (o en contra) de los tiempos que corrían: los tiempos del llamado “boom”, una explosión de la narrativa latinoamericana, inserta en un sistema editorial, también de premios y reconocimientos, con impacto internacional. Dice Ángel Rama, al respecto, que quienes propiciaron el surgimiento de la nueva narrativa y su mayor socialización fueron los editores, la mayoría casas oficiales o pequeñas empresas privadas:

Una enumeración, parcial, de las editoriales de los sesenta, así lo evidencia: en Buenos Aires, Losada, Emecé, Sudamericana, Compañía General Fabril Editora y tras ellas algunas más pequeñas del tipo de Jorge Álvarez, La Flor, Galerna, etc.; en México, Fondo de Cultura Económica, Era, Joaquín Mortiz; en Chile, Nascimento y Zigzag; en Uruguay, Alfa y Arca; en Caracas, Monte Ávila; en Barcelona, Seix Barral, Lumen, Anagrama, etc. De todas, cupo papel central a Fabril Editora sudamericana, Losada, Fondo de Cultura, Seix Barral y Joaquín Mortiz, cuyos catálogos en los años sesenta mostraron una reconversión del habitual material extranjero que los ocupaba mayoritariamente a un porcentaje elevado de producción nacional o latinoamericana, al tiempo que varias de ellas encaraban concursos internacionales con premios atractivos, los cuales dieron a conocer obras de calidad que el público recibía refrendadas por jurados calificados, con lo cual se les aseguraba una larga audiencia (1984: 173).

En ese contexto, de aparente éxito editorial, de ventas, visibilidad y apertura internacional, Santoro hizo explícito su deseo de llegar a la mayor cantidad posible de lectores –en otras palabras, de incorporar a la lectura literaria a los sectores más populares de la sociedad–, pero resaltando siempre el desinterés por la crítica literaria, el mercado y los reconocimientos: “No escribo para los que escriben (...) No me importa el premio municipal, ni la obra en papel biblia, ni el status de la calle Santa Fe” (Vásquez, 2003: 36).³² Estas declaraciones contribuyeron, entre otras, a forjar su figura de autor, como se

más actuales o jóvenes como *Los-proyectos* y *Determinado rumor*, son íntegramente digitales (en formato epub/ebook). Muchas publicaron y publican sus libros de manera virtual y también en papel, algunas se venden en grandes librerías y otras sólo en ferias y circuitos independientes. Cfr. Botto, Malena. “1990-2000. La concentración y la polarización de la industria editorial” en José Luis de Diego (2006). *Editores y políticas editoriales en Argentina (1880-2000)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica; Manzoni, Celina (2011). “¿Editoriales pequeñas o pequeñas editoriales?”. *Revista Iberoamericana*, vol. 67, n°197. Moscardi, Matías (2014). “La escritura poética y sus soportes en la década de los noventa” en *Orbis Tertius*, n°18, vol. 19. Wortman, Ana (2009). *Entre la política y la gestión de la cultura y el arte. Nuevos actores en la Argentina contemporánea*, Buenos Aires: Eudeba.

³² Sería como mínimo interesante emprender la búsqueda de reseñas críticas sobre Santoro, para continuar analizando la relación entre una supuesta marginalidad de la obra y los distintos

describió antes, y a proyectar un espacio de circulación de su obra esperado o deseado, igual que sus formas de recepción. Tomando algunas consideraciones de Nancy Fernández (desarrolladas en su tesis doctoral, publicada en 2014) sobre el margen y la marginalidad, decimos que estas categorías no funcionan en algunos poetas como Santoro como efecto o consecuencia no buscada y externa, sino como rasgo deliberado y como proceso activo y productivo, es decir, como opción, como actitud. Osvaldo Aguirre (2013) también refiere a la misma cuestión y habla de una “tradición de los marginales”, de obras que han permanecido desconocidas, de pocos y singulares lectores, donde se cruzan y entremezclan discursos y en las que, además, es difícil reconocer tendencias estéticas puntuales.³³

En segundo lugar, la universidad, los centros de investigación y la crítica especializada tienen sus propias lógicas de reconocimiento o exclusión, como plantea Bourdieu en *Las reglas del arte*, a través de la noción de “campo literario”. Si se analiza la aparente “marginalidad” de Santoro desde esta perspectiva, es posible indicar que el escritor carecía de capital simbólico individual (títulos, renombre, prestigio) y de una posición privilegiada en el campo de poder, situación que influye, para Bourdieu, en la posición ocupada dentro del campo literario. Estas operaciones nos reenvían a otro concepto que es el de “canon literario”, es decir, una selección de textos (los clásicos o los imprescindibles), motivada por determinados actores o grupos (instituciones, mercado, etc.). Sin embargo, esto no significa que no hayan existido mediaciones. Como dijimos antes, Santoro participó en distintos medios de comunicación, formó parte de la revista *Barrilete* y llevó a cabo una militancia política; da a conocer su obra a través de publicaciones, musicalización de sus textos, lecturas en cooperativas, centros barriales y educativos, armado de fanzines y libros en colaboración con artistas, por lo tanto, hay una colocación, hay recepción. Hablamos entonces de una circulación parcial, *sesgada*.

espacios de reconocimiento de la época. Sin embargo, merecería un estudio aparte ya que no es uno de los objetivos centrales de nuestra tesis.

³³ Tanto Fernández como Aguirre hablan, por ejemplo, de Juan José Saer y de Ricardo Zelarrayán. Más allá de los nombres puntuales, y de su reconocimiento y consagración (incluso pueden ser considerados canónicos ahora), nos interesa trabajar a partir de la idea de margen como espacio elegido dentro de un campo determinado. Santoro reivindica y se jacta de no pertenecer al centro, de mantenerse aislado de las instituciones y de carecer de auspicios o padrinazgo.

Por último, la compilación y edición de la obra poética completa realizada en el año 2009, propició su estudio crítico, difusión y revalorización en diferentes comunidades de lectores, ya que el acceso a las publicaciones originales era dificultoso, cuando no imposible. Aun siendo así, es una obra terminada (si es que toda obra completa supone un fin) parcialmente, interrumpida a la fuerza, elaborada y organizada con criterios que Santoro no dispuso, aunque siguen el curso cronológico de su escritura.

4- CULTURA POPULAR Y DE MASAS

En este apartado, nos proponemos definir y diferenciar los conceptos de *cultura popular* y *cultura de masas*, y analizar su vinculación con la literatura, un debate que tiene anclaje mundial sobre todo durante los sesenta. Comenzaremos aclarando que no son ideas homólogas, aunque coexisten y en ocasiones se superponen, ya que cultura popular remite a fenómenos anteriores al siglo XX, mientras que cultura de masas o cultura masiva, surge indefectiblemente ligado a procesos de ese siglo.

Antes de indagar en esta distinción, creemos conveniente analizar, al menos de un modo somero, la primera parte del compuesto, es decir, la noción de *cultura*, dado que nos enfrentamos a una palabra que amalgama sentidos heterogéneos a lo largo de la historia, desde los usos más corrientes a su aplicación en teorías específicas. Es por eso que Raymond Williams (2001) caracteriza al término como expansivo o “en expansión”, por las variaciones que atraviesa –y seguirá atravesando– a lo largo del tiempo. Desde su perspectiva, el desarrollo de la palabra *cultura* es a su vez una especie de mapa o registro a través del cual es posible explorar la naturaleza de cambios sociales, económicos y políticos (16). Al mismo tiempo, García Canclini (1981) realiza un aporte similar, ya que plantea la posibilidad de interpretar la cultura desde tres puntos de vista distintos: la filosofía idealista, la antropología social y el marxismo. Por su parte, Pierre Bourdieu estructura la cultura a través de su noción de campo (1983), que ya hemos mencionado anteriormente. El sistema de relaciones que compone el campo cultural no incluye únicamente los productos culturales sino también a los artistas, editores, críticos, público en general y demás agentes que determinan las condiciones específicas de elaboración y circulación de esos productos. La cultura sería, dentro de su planteo, inseparable de los modos de producción y consumo.

Específicamente hablando de ‘cultura popular’, Stuart Hall se encarga, en su trabajo “Notas sobre la deconstrucción de lo popular” (1984), de deslindar varios de sus significados más recurrentes. No nos detendremos en la periodización del término, ya que además de ser un propósito ambicioso, no es nuestro objetivo dar cuenta de procesos intrínsecos a la formación de significados sino tomar aquel que nos sea más relevante y problematizar, en todo caso, alguno de sus usos. Ahora bien, según Hall, hay una primera definición “comercial” o “de mercado” que asocia la cultura popular con aquellos objetos o bienes que gran cantidad de personas consumen, compran o disfrutan. Esta acepción

resulta poco satisfactoria porque supone una sociedad puramente pasiva y manipulada por las industrias culturales capitalistas (5). De aquí se desprendería otra definición posible, en apariencia contraria a la anterior, que afirma la existencia de una cultura que sería “auténticamente popular” y alternativa, conformada por quienes no se dejan engañar por la industria de consumo. Para Hall no es productivo quedarse con ninguna de las dos, ya que ni hay autonomía pura ni encapsulamiento total, aunque tampoco son desechables del todo porque dan cuenta de las contradicciones propias del concepto. Igualmente, es un riesgo hablar de culturas “auténticas”, teniendo presente la “manifiesta impureza” de la cultura, al igual que otras experiencias y discursos (Said: 1996). Por último, hay una interpretación de corte antropológico, que caracteriza a la cultura popular como todas aquellas cosas que «el pueblo» hace o ha hecho, costumbres, tradiciones, etc., pero que suscita dos problemas: por un lado, propone un inventario infinito y, por otro, no proporciona criterios para establecer qué ingresaría en él y qué no. Frente a estas definiciones, Hall propone que:

El principio estructurador de «lo popular» en este sentido son las tensiones y las oposiciones entre lo que pertenece al dominio central de la cultura de élite o dominante y la cultura de la «periferia». Es esta oposición la que constantemente estructura el dominio de la cultura en la «popular» y la «no popular». (...) Las formas populares mejoran en valor cultural, ascienden por la escalera cultural, y se encuentran en el lado opuesto. Otras cosas dejan de tener un elevado valor cultural y lo popular se apropia de ellas, que sufren una transformación durante el proceso. El principio estructurador no consiste en el contenido de cada categoría contenido que, insisto, sufre alteraciones de un período a otro. Más bien consiste en las fuerzas y las relaciones que sostienen la distinción, la diferencia: aproximadamente, entre lo que, en un momento dado, cuenta como actividad cultural o forma de élite y lo que no cuenta como tal. Estas categorías permanecen, aunque los inventarios cambien (7).

A partir de esta afirmación, podemos advertir que la emergencia de la cultura popular requiere ser pensada en relación con la cultura alta y no como un fenómeno independiente y aislado. Sin embargo, ‘cultura popular’ es un concepto que no es interpretado y designado del mismo modo por todos los teóricos. Mijaíl Bajtín (1987), por ejemplo, prefiere denominarla *cultura cómica popular* y *cultura oficial*, en vez de “alta cultura” o “cultura de élite”. En sus ensayos, estas dos nociones están enmarcadas dentro del periodo medieval y el Renacimiento, y, en particular, enfocadas hacia el carnaval, la farsa y otros géneros y discursos populares que funcionan como experiencias rituales que subvierten el orden impuesto por la cultura oficial. Edward Thompson (1980, 1990), por su parte, habla de *cultura plebeya* y *cultura patricia*. Y finalmente, Carlo

Ginzburg, en *El queso y los gusanos* (1981), hace una distinción entre *cultura subalterna* y *cultura dominante*, similar a la que desarrolla Peter Burke, unos años después, en 1987. Ginzburg toma de Bajtín la idea de *circularidad*, concepto clave que les permite a ambos analizar que entre la cultura popular y la oficial existen apropiaciones mutuas. De todos modos, esto no significa que haya reciprocidad ni mucho menos igualdad, puesto que, en cuanto a los aspectos económicos y sociales, los sectores populares están en una posición subordinada. La limitación que presentan estas propuestas, en relación a nuestro trabajo, es que no incorporan al análisis teórico la noción de cultura masiva o cultura de masas, principalmente porque abordan episodios históricos o literarios anteriores al surgimiento de la misma.

La *cultura de masas* o *masiva*, emerge mucho más tarde que la cultura popular y está estrechamente relacionada con los cambios estructurales que supuso la modernidad, en lo económico y lo social, y que afectaron la relación entre cultura popular y cultura alta u oficial. Andreas Huyssen (2006) expresa que la cultura masiva es impensada sin “los medios técnicos, las tecnologías de transporte, el hogar y el ocio” y agrega que depende de “las tecnologías de producción y reproducción en masa y, por consiguiente, de la homogeneización de la diferencia” (29). Esto último se relaciona con el enclave histórico de la cultura masiva, precisamente, el proceso de conformación de los estados-nación. Uno de los puntos medulares de este momento histórico es la homogeneización de los elementos culturales: la creación y difusión de una lengua ‘oficial’, una suma de símbolos, un conjunto de instituciones y leyes, etc. En este sentido, el objetivo de la cultura masiva es llegar a la mayor cantidad de personas, a la ‘masa’ o las ‘masas’, término tan problemático como ‘pueblo’ o ‘clase obrera’. Para ello, utiliza mecanismos de transmisión mayormente escritos y/o electrónicos (como la radio o la televisión), a diferencia de la cultura popular que se basaba, sobre todo, en la oralidad. Sin embargo, para analizar la poética de Santoro, será necesario pensar la cultura popular y la cultura masiva no como experiencias separadas, sino interrelacionadas o articuladas en un determinado momento histórico.³⁴ Esta hipótesis provocó el reemplazo de la conjunción

³⁴ Stuart Hall plantea que la “articulación” es “una conexión o un vínculo que no se da necesariamente en todos los casos como una ley o un hecho de la vida, sino que requiere condiciones particulares de existencia para aparecer, que tiene que ser sostenido positivamente por procesos específicos, que no es ‘eterno’ sino que tiene que ser renovado constantemente, que puede bajo algunas circunstancias desaparecer o ser desplazado, llevando a los antiguos vínculos a ser disueltos y a las nuevas conexiones –rearticulaciones- a forjarse” (2010: 195).

“y” por el guion, es decir, ‘cultura popular-masiva’, que permite diferenciar ambas partes a la vez que señalar su “puesta en contacto” (Schmucler, 1997). La aparente “fusión” de los conceptos indica, fundamentalmente, que la dicotomía planteada por algunos autores entre cultura popular y cultura alta no es viable después del surgimiento de la cultura masiva. Es importante recordar que, como dice Fredric Jameson, la sociedad actual carece de una ideología dispuesta por la clase dominante porque es “un campo de heterogeneidad discursiva y estilística carente de norma” (1991: 43).

Si ponemos en relación con la literatura estas teorizaciones, vemos necesario evitar la tentación de idealizar las formas culturales y de concebirlas como coherentes y completas. Aunque pueda parecer una obviedad, es importante resaltar que la literatura interactúa con los elementos culturales, a los que, inevitablemente, redefine y asimila de diversos modos. Por eso, cuando decimos que toma o se apropia de elementos de la cultura popular y masiva, no lo hacemos teniendo en cuenta su sentido más literal, es decir, como un movimiento que supone quitar algo de un campo y colocarlo en otro que le es ajeno. En esta línea, intentaremos pensar estos elementos u objetos como ‘materiales poéticos’, apoyándonos en la definición de Theodor Adorno propuesta en *Teoría estética*, como “todo aquello de lo que parten los artistas: todo lo que, en palabras, colores, sonidos se les ofrece hasta llegar a las conexiones del tipo que sea” (1983: 197). Este planteo prevé una superación de la antinomia “forma y contenido” –que se mantuvo vigente desde la *Poética* de Aristóteles, hasta el siglo XX– en la medida en que las ‘conexiones’ que puede entablar la literatura son ilimitadas, aunque siempre entendidas como operaciones en el plano del lenguaje (en tanto que artificio, ficción, etc.). Si pensamos en procedimientos específicos como el montaje o el collage –recurrentes en la obra de Santoro– entonces no es posible ver una separación entre el supuesto “afuera” y “adentro” del texto. Tinianov dice, en ese sentido, que el material de ningún modo “trasciende los límites de la forma” dado que es formal en sí mismo (1972: 11).

Nos interesa, por último, esbozar una relación entre la cultura popular-masiva y la sociedad de consumo y sus objetos. Jean Baudrillard, los define del siguiente modo:

El consumo no es ni una práctica material ni una fenomenología [...] no se define ni por el alimento que se digiere, ni por la ropa que se viste, ni por el automóvil de que uno se vale, ni por la sustancia oral y visual de las imágenes y de los mensajes, sino por la organización de todo esto en sustancia significativa [...] El consumo es una actividad de manipulación sistemática de signos. (2016: 224)

Existe abundante bibliografía acerca de esta cuestión, pero nos interesa retener la idea del consumo como sistema de significaciones y del objeto en tanto signo. Se trata de una propuesta que no se enfoca tanto en la dimensión material –el proceso productivo– que Marx sí había tenido en cuenta para la elaboración del concepto de ‘fetichismo de la mercancía’, que desarrolló en *El capital* de 1867.³⁵ La obra de Santoro se enmarca en el punto neurálgico de este proceso de ‘modernización’ de las industrias culturales, durante el que se socializaron masivamente muchos de los productos de consumo importados de Europa y Norteamérica. En ese sentido, podemos afirmar que muchos de los referentes de sus poemas –como Coca Cola– son expresiones de este sistema cultural.

Una de las características principales de este fenómeno del consumo, es que da vuelta la lógica moderna que opone modelo y serie: se nos ofrece como un modelo –objeto personalizado, singular, ‘con estilo’– pero en forma serial. Baudrillard lo llama, quizás irónicamente, “el milagro del sistema” (2016: 164) y Guy Debord: la “falsa elección en la abundancia espectacular” (2006: 53). La literatura se hace eco de estas nuevas formas de relación entre la cultura y el consumo. Asimismo, el consumo deviene proceso cultural y sus objetos ingresan a la esfera artística o son diseñados y pensados a partir de ella. Su lógica parece desdibujar los límites entre la alta cultura y la popular. Para Martín-Barbero, el consumo modifica a la sociedad de masas, y las problemáticas que antes eran de clase, ahora son “desniveles culturales” (1991: 44). ¿Todo es potencialmente ‘popular’ en la medida en que se masifica, se consume y/o se reproduce? ¿Cómo afectan o condicionan nuestras elecciones culturales el discurso publicitario y los medios masivos de comunicación? ¿Lo popular encarna la añoranza de un mundo que ya no existe, un mero ‘fetiche’? ¿La literatura se vuelve, entonces, una mercadería más? ¿Cómo se incorporan al discurso literario las mercancías o cómo entran, más tarde, en la imaginación?

³⁵ No es nuestro objetivo examinar la relación entre la teoría marxista y el planteo de Baudrillard; solo nos interesa establecer una distancia entre ambos pensadores, por un lado, de índole temporal (Baudrillard nació casi un siglo después que Marx) pero también interpretativa, ya que pensar los objetos más allá de su acepción material implicará un análisis de tipo semiótico. El filósofo francés dice que lo que hoy consumimos es una relación, mejor dicho, la de idea de una relación de consumo y no los objetos que son sólo una mediación obligada. Agrega: “Tocamos aquí, en su culminación, la lógica formal de la mercancía analizada por Marx: tal y como necesidades, los sentimientos, la cultura, el saber, todas las fuerzas propias del hombre están integradas como mercancías en el orden de producción, se materializan en fuerzas productivas para ser vendidas; hoy en día, todos los deseos, los proyectos, las exigencias todas las pasiones y todas las relaciones se abstraen (o se materializan) en signos y en objetos para ser comprados y consumidos (2016: 225).

CAPÍTULO I

1. POÉTICAS DEL TANGO

1.1 Literatura cortada con hacha

A continuación, analizaremos las vinculaciones entre la poesía de Santoro y lo que denominaremos ‘las poéticas del tango’, un corpus de letras y letristas que él mismo menciona como influencias o lecturas de interés. Antes, caracterizaremos brevemente al tango como una poesía/música popular, que nació al calor de la inmigración de fines del siglo XIX y comienzos del XX, con tópicos y registros propios, identificables y persistentes a lo largo del tiempo. No es nuestro objetivo hacer un análisis minucioso de las estrategias y recursos utilizados en las letras de tango, en general, ni mucho menos una historia o periodización de ellas.³⁶ Solo nos detendremos en aquellas modulaciones o tonos que Santoro retoma en sus textos, autores y referencias discursivas y algunos interrogantes sobre dicha popularidad. Hablamos de una poesía popular en los términos en los que lo hace Eduardo Romano (1983), quien además tiende un puente entre la gauchesca y el tango.³⁷ Según su hipótesis, el tango hereda los presupuestos básicos de la literatura gauchesca: una articulación estética de lo narrativo con rasgos líricos y dramáticos y un “compromiso” con la lengua oral (42). Si bien este planteo puede resultar demasiado amplio o improbable en algunos casos específicos, nos sirve para pensar en series. La serie gauchesca en relación con la serie del tango, y cómo éstas a su vez se vinculan o encuentran en la idea de una literatura popular que es, ante todo, problemática y variable históricamente.

³⁶ Retomamos la segmentación que hace Romano en distintas etapas: una primera, de aparición del género, una posterior de configuración, en la que el tango da un salto hacia el seno de la clase media/baja, alrededor del Centenario, y otra, ya en la década del 20 y posteriormente, donde se impone la figura del ‘cantante’ de tango, una vez desplazados de la escena los cupletistas y payadores (94-96). En esta última, las letras adquieren su fisonomía definitiva (97).

³⁷ Borges, en su ciclo de conferencias sobre el tango (dictado en octubre de 1965), también traza un paralelismo entre la gauchesca y el tango, géneros a los que considera como momentos significativos de la historia argentina y entre los cuales hay continuidades, por ejemplo, en relación al gaucho y al compadrito. Según él, el compadrito hereda el culto al coraje y al cuchillo que estaba ya presente en la literatura gauchesca. Cfr. Borges, Jorge Luis (2016). *El tango. Cuatro conferencias*. Madrid: Lumen.

En una entrevista realizada el mismo año en que salió *Oficio desesperado*, su poemario de iniciación, a la pregunta “¿Los poetas del tango son grandes poetas?”, Santoro respondió:

Y qué grandes poetas. Con nombrarle tres ya bastaría: Celedonio Flores, Homero Manzi, Enrique Santos Discépolo, pero se pueden agregar mucho más. Homero Expósito, Cátulo Castillo, Alfredo Le Pera, Luis César Amadori, Enrique Cadícamo. Es que son grandes poetas porque decían cosas y como acontece con esos verseadores que siguen hablando de bacanes que ya no existen y viejitas de piletones que ya no existen y minas de bulines que ya no existen y siguen con una poesía que ya no existe. Esta es la crisis del tango; crisis de poetas, ya que musicalmente hablando ocurre todo lo contrario. Nombres como Horacio Salgán, Roberto Panzera, Osvaldo Manzi, Astor Piazzolla y Eduardo Rovira dicen a las claras de una inquietud por renovar este atascadero que es el tango (Vásquez, 2003: 33).

Además, dijo en esa nota que entre sus poetas preferidos se encontraba el Borges de “Fervor de Buenos Aires”. Menciona en el mismo sentido a Mario Jorge de Lellis, Juan Carlos Lamadrid, Martín Campos, Manuel Castilla, Miguel Ángel Viola, Carlos Enrique Urquía y a Roberto Juarroz (33). Aun cuando elige a un autor consagrado como Borges, selecciona de su obra un libro del que el mismo Borges toma cierta distancia.³⁸ Estas afinidades electivas, que podemos identificar como “menores” o “periféricas”, no solo dan cuenta de sus lecturas e intereses, sino también de cómo prefigura su poética y en qué serie le interesa inscribir sus textos. ¿Qué tienen en común todos esos nombres? Tal vez la búsqueda de una modulación popular, tal vez el tomar a Buenos Aires y a sus barrios como materia poética o topografía predilecta, tal vez el desprecio por las formas tradicionales o convencionales del verso, tal vez (excepto Borges) los bordes, los contornos, como lugar de permanencia dentro de la tradición literaria. Algunos críticos como Andrés Avellaneda (1984), Delfina Muschietti (1989), Jorge Fondebrider (2001), Elisa Calabrese (2002), entre otros, ven en este redescubrimiento de los autores del tango un rasgo distintivo de gran parte de la literatura de la década del sesenta. En el caso de Santoro, esta recuperación se manifiesta en los textos y también en otras prácticas culturales y editoriales como la compilación y publicación del *Informe sobre Discépolo*, en abril de 1964, o la grabación de canciones suyas a cargo de artistas como Kiko Fernández, Raúl Parentella, Rodolfo Alchurrón y Jorge Cutello. Por último, reclama para

³⁸ Borges en el Prólogo de 1969 resalta que *Fervor* fue escrito por un “muchacho” y que luego de unos años, tuvo que “limar asperezas”, tachar sensiblerías y excesos barrocos. En algún punto, lo que Borges ya no busca, “los atardeceres, los arrabales y la desdicha”, es lo que interpela a Santoro. En todo caso, el lugar que el propio Borges le asigna a *Fervor*, dentro de su obra, es paradójico: como texto-germen de lo que escribirá pero también como lo que no escribirá nunca más.

ellos el título de “poetas”, no de “letristas”, una designación que revela el carácter marginal de su escritura dentro del canon y, a su vez, la tarea emprendida por Santoro y sus compañeros para otorgar esa legitimidad merecida.³⁹

Romano define la poesía popular como aquella no escrita por el pueblo sino para él y reconoce ahí, una “intencionalidad” (12).⁴⁰ Popular no se opone a poesía cultivada o poesía alta, ya que como lo evidencia justamente la gauchesca, se trata de obras creadas por autores letrados y no de expresiones espontáneas. En resumen, la poesía que podemos caracterizar como de raíz popular o coloquial, aun cuando ocupa un lugar menor o periférico no deja de pertenecer al sistema literario. Pero ¿de qué se trata el “compromiso” del que habla Romano? En este punto, es necesario aclarar que la literatura no elige fracciones de la lengua oral para colocarlas, mecánicamente, en un texto; ni es un mero ‘fetiche’, ni se trata de un vínculo unidireccional. Recordemos un pasaje de *Literatura/Sociedad* (1983) de Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, en el que exponen algunas consideraciones sobre la relación literatura-lengua:

La literatura le proporciona a la lengua nuevas organizaciones de la experiencia social. La literatura produce nuevas significaciones que, no siempre se encuentran como dato previo en el lenguaje. Y, lo que es más, la literatura produce un grado de conciencia social sobre estas significaciones nuevas, que puede incidir sobre la estructuración de formas ideológicas discursivas de lo real social. Por eso, es mecanicista y antisociológico describir la relación literatura sociedad por la mediación del lenguaje como un sistema estable y según un modelo que la garantizaría de una vez para siempre. La variabilidad del nexo entre serie lingüística y serie literaria es el verdadero problema y la ideología de un texto puede definirse, a veces, desde esta perspectiva (27).

La cita nos parece productiva para pensar dos cuestiones: por un lado, que la lengua oral está lejos de ser un sistema estable, cerrado y coherente y, por otro, que la literatura a su vez modifica la experiencia lingüística. En la medida en que los textos entablan una correspondencia con la lengua oral se producen “nuevas significaciones” y es en ese gesto donde reside su intención o compromiso. Esa voluntad estética e ideológica, la de incluir la voz del otro, suele asociarse con designaciones como “literatura popular” o “poesía popular”. Si bien estas son categorías desarrolladas en gran parte por

³⁹ Ver la entrevista realizada el 8 de febrero de 1974 (Vásquez, 2003: 35), en la que le preguntan “¿por qué siendo usted conocido esencialmente como poeta, escribe letras de tango?”. Él responde, justamente, que es una diferenciación inútil la de poetas y letristas, ya que son lo mismo.

⁴⁰ Aunque a priori puede resultar problemático el término “intención” lo pensamos como sinónimo de gesto, estético y a la vez ético, en el sentido en que también lo proponen algunos integrantes de Barrilete cuando hablan de una postura o “actitud” (como vemos en la página siguiente) respecto de la incorporación textual de una alteridad, de un otro.

la crítica y que sirven, muchas veces, para distinguir tendencias o agrupar textos y autores, nos interesan puntualmente porque son términos reivindicados por Santoro y sus compañeros de *Barrilete* en numerosas oportunidades. El deseo de hacer una literatura o cultura popular aparece expresado ya en la primera época de la revista, que funciona para Santoro no solo como laboratorio de experimentos literarios sino también como espacio de sociabilidad con otros escritores y artistas. Los editoriales o manifiestos son el germen de un proyecto más abarcador que terminará de delinearse y concretarse en el FATRAC, frente cultural del PRT (1968-1972). La aspiración máxima era llevar la literatura y el arte a “las masas”, es decir, a la clase social desprovista de productos culturales, en la medida en que entendían este acceso como un derecho legítimo que necesariamente debía cumplirse, en el marco de un ideal superior, el socialismo. Y en sus versos también se hace presente esta motivación: “todas las palabras/ para todos los hombres” (2009: 433). La democratización de la cultura se entiende además como “varieté”, donde se involucran todas las artes, sin jerarquías: literatura, artes plásticas, música, cine, danza, teatro, títeres y circo, entre otras. En el discurso para el acto de la Alianza Nacional de Intelectuales, Santoro esboza tempranamente estas ideas:

Si queremos cambiar los frutos, tendremos que cambiar el árbol. No manoseemos las palabras. No intelectualicemos. Digamos cosas simples, pero hondas. Si la cultura es privilegio de unos pocos, la culpa ha sido nuestra, que hemos pasado la vida batallándonos unos a otros. (...) Porque ya cansados de no entendernos, enfermos de peleas y para evitar que la cultura siga en manos de los pocos abstraccionistas, artempuristas y macaneadoristas, debemos decidirnos a encarar de ahora y en más una acción conjunta, sin otro fin de alcanzar un poco de verdad y belleza a todo el mundo.⁴¹

La búsqueda de ese nuevo público debe ir acompañada inevitablemente de un programa estético: para poner la cultura al alcance de todo el mundo, era necesario recurrir a un *decir simple* que deje de lado todo lo que la poesía puede tener de reverencial. Una literatura “cortada con hacha” (Vásquez, 2003: 16) o “hecha de barro” y no de diamantes, como pretendía César Fernández Moreno.⁴² La conversación, el uso del *vos* en vez del *tú*, la presencia de lo anecdótico y de la vida diaria son algunas de las inscripciones decisivas. La poesía debía acercarse a la experiencia cotidiana del lector y esto supone una actitud como la que Carlos Patiño, integrante de *Barrilete*, detecta en

⁴¹ Alianza Nacional de Intelectuales (1964). “Declaración de principios”, *Barrilete* 7, p. 3.

⁴² Fernández Moreno, César (1982). “Prólogo”. *Argentino hasta la muerte*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Evaristo 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”.⁴³ Se trata casi de una postura ética, a nivel de la propia escritura y también de las políticas editoriales de la revista. Decía Santoro: “Nosotros le dimos más importancia al hombre que anda por la calle, no al hombre entre comillas y con mayúsculas, y quizás por eso retomamos a los poetas del tango, a Gustavo Riccio, Nicolás Olivari y Mario de Lellis, es decir a los creadores más hundidos de la realidad” (Salas, 1985: 29). Aunque existan distintas tendencias (algunas se detienen más en motivos amorosos, otras en existenciales o políticos, etc.), lo que prevalece en esos “poetas del tango”, es el empleo de un lenguaje en el que resuenan los rasgos más notorios del habla callejera y suburbana (Romano, 99). Por último, esta “actitud” va acompañada en el caso de Santoro de un sesgo antiimperialista y antifascista muy patente, sobre todo en la elección de temas o contenidos revolucionarios, como veremos más adelante.

1.2 Bajo la estela de los letristas

Teniendo en cuenta estas consideraciones iniciales (y a modo organizativo), dividiremos la obra poética de Santoro en dos etapas. Un primer periodo que se identifica fuertemente con la estela del tango y el coloquialismo, en el que podemos ubicar las siguientes obras: *Oficio desesperado* (1962), *El último tranvía* (1963), *Nacimiento en la tierra* (1963), *Pedradas con mi patria* (1964), *De tango y lo demás* (1964), *En pocas palabras* (1967), *A ras del suelo* (1971) y *Lo que veo no lo creo* (1974). Y un segundo periodo que incluye: *Desafío* (1972), *Uno más uno humanidad* (1972), *Poesía en general* (1973), *Cuatro canciones y un vuelo* (1973), *Las cosas claras* (1973), *No negociable* (1975), *Series y 20 canciones negras sin filtro* (póstumos). En estos últimos textos, se atenúan las características antes mencionadas y emergen nuevos registros: el humor negro, la ironía, la ridiculización, entre otros. Nos detendremos ahora en el primer momento.

Sabemos que *Oficio desesperado* llevaba como epígrafe unos versos del tango “Uno” de Enrique Santos Discépolo: “si yo tuviera el corazón / el corazón que di” (56). Los gestos o préstamos paratextuales no son meros accidentes o casualidades, sino que inscriben al texto en un linaje, en una constelación, lo emparentan con otros autores,

⁴³ Entrevista a Carlos Patiño, *El Aromo*, n° 21, abril de 2016, disponible en <http://razonyrevolucion.org/barrilete-revolucionario-entrevista-a-carlos-patino/> (Última consulta 19/02/2018).

anticipan al lector. El tango de Discépolo plantea una operación de cercanía con el lector oyente que Santoro retoma y desarrolla a lo largo de su poética: la posibilidad de reconocerse en la experiencia del otro. El pronombre indefinido “Uno” permite la universalización del sentimiento de ese sujeto que sufre un abandono, una traición; ese “uno” puede ser cualquiera que se identifique con la voz del poema. Santoro agrega además el uso de la primera persona plural, como parte de la misma operación: “cada día se nos muere un hermano” (60). “Nosotros” se contrapone a “ellos”, término que adquiere diversos matices, que van desde quienes prejuzgan o señalan a los demás, hasta los asesinos del pueblo, como veremos más adelante cuando el clima de violencia social se incrementa. Así, entonces, el yo poético interpela al otro, entabla un diálogo, busca su complicidad: “¿te acordás aquellas tardes (...)?” (64); por otra parte, este gesto también puede ser leído como un diálogo consigo mismo, un soliloquio o monólogo interior, como en el poema “Será porque yo estoy triste?”, donde abundan las preguntas existenciales: “por qué estoy aquí? / por qué persisto aquí con un mar entumecido que me desgarró el silencio?” (67-66). Esta despersonalización del sujeto –en la medida en que se vuelve solo una voz– permite el reconocimiento del que está ajeno.

El *Informe sobre Discépolo* fue –al igual que los otros Informes–⁴⁴ una convocatoria a diferentes poetas a escribir sobre el letrista de tango. Anteriormente, Santoro había llamado a sus pares para escribir sobre la muerte de Laborante, un boxeador que quedó en coma después de una pelea, sobre el flagelo de la desocupación o incluso, la situación de Santo Domingo luego de la intervención de Estados Unidos. De los seis que se publicaron el único dedicado a otro escritor fue este. Santoro preparó para la ocasión, un poema titulado “Enrique Buenos Aires”, con un epígrafe/dedicatoria que decía: “con usted, la ciudad sentía un poco de vergüenza. Ahora sin usted, hermano Enrique, Buenos Aires, de puta nomás, cambió la cara” (270). El texto tiene como referente explícito a Enrique, a quien identificamos con Discépolo a partir de elementos textuales y paratextuales (como el nombre del Informe). Hay una oscilación entre la tercera persona y la segunda, que aparecía en el epígrafe inicial (“usted”), detalle que no identificamos

⁴⁴ Se publicó a través de la revista *Barrilete* en abril de 1964. Todos los textos fueron compilados y editados por Santoro quien era el ‘alma mater’ de los *Informes*. Abría con un poema de Homero Manzi titulado “Discepolín” y seguían textos de Santoro, Ramón Plaza, Daniel Barros, Rafael Vásquez, Diego Jorge Mare, Ana Fernández, Rodolfo Ramírez y Marcos Silber. Los *Informes* junto con otros folletos y papeles del grupo, fueron consultados en el archivo público del CeDInCI (Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierda), Universidad Nacional de San Martín.

tanto con el ‘respeto’ o la reverencia solemne y ceremoniosa –artificial, en definitiva– sino con una distancia admirativa. Los rincones de la ciudad se niegan a olvidar que existió este “palabrero”, que tuvo a dios en jaque “con un tango” (270) y que “fue la mitad/ de Buenos Aires” (271). El poema, con tono elegíaco, intenta poner en valor a un poeta que ya no está y a quien se le reconoce, sobre todo, por su tratamiento de la ciudad de Buenos Aires, con quien se fusiona hasta el punto de adoptar su apellido.⁴⁵

En el primer verso, se lo compara con un “gorrión”, paralelismo recurrente en Santoro el del poeta-pájaro o el de la poesía-canto, quien dialoga con sus “hermanos” (62), con un “hombre” (63), con los amigos que ya no ve y consigo mismo. Esta imagen no es del todo novedosa. Pablo Neruda, Octavio Paz, Rubén Darío, por nombrar solo algunos autores, forman parte de una extensa serie de poetizaciones de la figura del pájaro o de las aves. En el caso de Santoro el pájaro fue una forma adoptada en el pasado, ahora perdida –en el tiempo de la enunciación– y que simboliza la alegría y la libertad añoradas –el vuelo, el canto–: “yo fui un pájaro cuando tuve un trompo” (62). Esto se relaciona directamente con el campo semántico que se configura en torno a los juegos infantiles: la calesita, el barrilete, los payasos, los trompos y canicas, los globos. En ese sentido, aparecen también personajes de la cultura popular como Pinocho, los Reyes Magos y Caperucita Roja, porque el tiempo rememorado es el tiempo de la infancia. Como consecuencia, se manifiesta una contraposición entre pasado y presente, entre un estado de cosas anterior y la situación actual del poeta. Esta estructura temporal es reconocible también en el tango. Muchas letras se ocupan de caracterizar un presente de puras decepciones y derrotas, por ejemplo “Cambalache” (1935), por citar uno de los más célebres, y/o de idealizar lo ya acontecido como “Viejo coche” (1926) de Celedonio Flores, “Volver” (1934) de Alfredo Le Pera, “Tinta roja” (1941) de Cátulo Castillo o “Nada” (1944) de Horacio Bastera. A veces, este contraste puede personificarse en una mujer, como en Margot –que en su versión humilde y sencilla era Margarita–, o en objetos

⁴⁵ Ludmer reconoce dos tonos a lo largo de la literatura gauchesca –*desafío y lamento*– que, a su vez, se trasponen a la milonga y, en efecto, al tango. La categoría de “tono” supone mucho más que la palabra dirigida a un otro; el “tono” postula un orden del mundo, un sistema de valores y justicias, implican un posicionamiento frente al poder y la ley. El lamento nos importa especialmente porque reconocemos en Santoro modulaciones cercanas al desencanto, la resignación o elegía, heredadas del tango pero que a su vez encuentran raíces en la gauchesca. Según Ludmer, el lamento tiene que ver con *la posición del dominado*, la queja de los subalternos, la derrota y la impotencia (2000: 115-192). Por su parte, Piglia nos habla de la “tradición de la traición” en el tango, es decir, cómo el abandono y la desdicha son condiciones necesarias para que el sujeto se abra a reflexionar sobre el pasado, el barrio, etc. y agrega que la desdicha es “el fundamento de la filosofía popular” (1993: 79).

materiales como una casa o un coche que encarnan muchas veces, el deseo o la frustración del progreso social y económico. Detengámonos en “Si encontrara de nuevo los payasos” (69-70) para analizar estas cuestiones:

yo sé que un mar todo de flechas destierra la aventura del abrazo
que hay una carcaj de besos rotos arrastrándose en las horas
que quisiera tener un labio en cada dedo
que sería muy hermoso no pensar cuánto 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

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

A priori, se trata de un poema extenso –de veintitrés versos–, libre respecto de la métrica, la rima y la versificación. Comienza con el uso de la primera persona singular, es decir, con la presencia del sujeto poético, que va a ir desplazándose a lo largo del texto, dejando lugar a las voces anónimas que lo interpelan. Este es probablemente uno de los puntos más distintivos del “primer Santoro”: la preeminencia del yo como eje vital de la experiencia poética. En relación al tango, José Gobello habla de un “punto de vista emocional” (1979: 18), que está muchas veces encarnado o potenciado por el uso del “yo”, y que logra la identificación del oyente/lector con el estado de cosas que el poema describe, por ejemplo, la falta de dinero (cuarto verso) o la abulia de la rutina (noveno verso). Esta cercanía entre ambos se potencia a través de la situación-ritual, comunitaria y popular –al menos en sus comienzos– de la música y el baile. Dice Mónica Bueno (2017), al respecto:

La letra de un tango no resulta efectiva, no tiene su peso real, si no se interpreta musicalmente (...) El instante de la ejecución de la pieza el que permite la epifanía del relato. Como en la música clásica, se exige la audición atenta y el pacto entre poesía y música se ilumina en el arte de aprender de memoria el dictado del corazón, de atravesar el corazón por el dictado (67).

Retomando ahora el poema citado, la afirmación presente en el primer verso, “yo sé”, se desintegra a lo largo del texto, a medida que las voces ajenas, intervienen y lo que queda, sobre el final, es el “yo sabía”. El sujeto se ve enjuiciado por los otros: “de dónde vienes? te preguntan”.⁴⁶ El verbo *tener*, en primera persona, surge como el imperativo de no quedarse en el molde, de hacer algo, frente a las preguntas y acusaciones externas. Aparece nuevamente el uso del pronombre “uno”, en sintonía con el yo que se queda solo, al igual que muchos. Esto abre una veta metafísica o existencial en las reflexiones poéticas del sujeto: uno que es yo, que son otros, que somos todos. El amor se propone como única salida, no representado en el amor romántico de una mujer o una pareja, sino en términos más generales como el cariño o afecto. Un beso, un abrazo, una caricia, para contrarrestar “toda esta amargura”. Aunque el título no se retoma después en el poema, la forma encabezada por la conjunción “si” –“Si encontrara de nuevo los payasos”–, abona la hipótesis de que el sujeto añora un tiempo pasado, marcado por el “de nuevo”. La estructura condicional hace resonar, además, aquellos versos de Discépolo. “Los payasos”, por su parte, consignan lo festivo, carnavalesco, alegre; lo opuesto de la “amargura” y el “desprecio”.

El crítico y poeta Daniel Freidemberg ubica a Santoro dentro de una tendencia ‘coloquialista’, a la que caracteriza como:

Un ideal que la escritura de muchos poetas parece perseguir: que la diferencia entre un poema y la transcripción de un tramo de conversación no esté en el vocabulario, en la temática o en los modos expresivos sino en una mayor destreza en la selección de los materiales y en su administración, en función de una mayor elocuencia y de una cierta belleza en los resultados (1999: 189).

⁴⁶ No sabemos si es una errata el uso del “tú”, pero es la única vez que Santoro utiliza esa segunda persona. Quizás, una lectura posible de esa elección, tiene que ver con el hecho de que es la voz de otro anónimo.

El término ‘coloquialismo’ o ‘coloquial’ suele estar asociado en la poesía argentina de las décadas del sesenta y setenta, a autores como César Fernández Moreno, Juan Gelman, Paco Urondo, Santoro y otros.⁴⁷ Noé Jitrik también hace una caracterización similar y habla de cierta recuperación del “don comunicativo de la poesía”, para incidir en la dimensión social. A pesar del riesgo de caer en esquematismos o en reduccionismos, categorías como “poesía coloquial” o “poesía conversacional”, funcionaron no solamente en la crítica literaria sino entre los propios escritores y grupos literarios. Aunque advertimos que no es su rasgo único ni más distintivo, es posible hablar de una veta coloquial en Santoro. En este sentido, vemos que hay abundancia de términos extraídos del lunfardo, uso de la segunda persona y tono confesional, expresiones típicas de la oralidad como “pucha” (71) o “qué cosa” (97), alusiones a la situación del diálogo, “escucha, hombre” (63) “te digo” (255), “decime” (254) y refranes o frases hechas.⁴⁸ Los textos tematizan la relación literatura-lengua oral, por ejemplo, en *En pocas palabras*, un libro de poemas breves con ilustraciones de Oscar Grillo: “mi boca / nació para escribir” y “escribo / para los que hablan” (263). El primero de los textos se llamó “Práctica poética” y el segundo “Oficio del alma”. Por un lado, hablar y escribir como prácticas inseparables en el quehacer poético y, por el otro, la voluntad de acercar la escritura a quienes solo usan el habla, una decisión estética y ética.

No obstante, reducir la obra de Santoro al coloquialismo no permite analizar otras marcas que también confluyen y conviven simultáneamente en su interior. Porque todos estos elementos mencionados cohabitan con la jerga militante, con imágenes surrealistas, onomatopeyas y neologismos. El uso de un registro coloquial no es ni el procedimiento principal ni el único. Es necesario remarcar dicho uso como una característica preponderante durante su primera etapa poética, sin dejar de pasar por alto la presencia de otros recursos. Es cierto que Santoro renuncia o pretende renunciar a lo que la poesía puede tener de reverencial o solemne, pero eso no significa en modo alguno que impugne

⁴⁷ César Fernández Moreno esboza, de alguna manera, la propuesta de una poesía de raigambre coloquial en el prólogo a la segunda edición de *Argentino hasta la muerte* –de 1954 y reeditado en 1963–. Ahí escribe: “Cansado de cerrar la entrada a la razón en la poesía, decidí abrirle las compuertas, que se diera el gusto. Al hacerlo se me colaron también otros elementos: la más desatendida vida cotidiana, la deliberada inmusicalidad, los chistes verbales, las expresiones en idioma extranjeros, el lenguaje popular y el publicitario tanto como el jurídico, las citas en el texto, las notas aclaratorias.” (1999: 29)

⁴⁸ No es posible ni sería justo aplicar esta afirmación a toda la obra de Santoro, pero sí a lo que denominamos ‘primera etapa’ y sobre todo a sus poemarios *Oficio desesperado*, *A ras del suelo* y *El último tranvía* (este último escrito casi íntegramente en lunfardo).

el artificio poético, en el sentido en que sus textos también se componen a partir de operaciones complejas y específicas. Por ejemplo, en el poema antes analizado, podemos ya apreciar las imágenes surrealistas, en lo que refiere a la conformación del cuerpo: “un labio en cada dedo” o “los ojos mordidos por venas de desprecio”. Las combinaciones absurdas o relaciones inesperadas entre objetos que no tienen que ver en la realidad extra-textual, son habituales en su literatura y muestran la veta vanguardista y experimental que también lo caracteriza. Un antecedente cercano, en quien podemos encontrar este diálogo entre la preocupación social y la renovación formal es Raúl González Tuñón, escritor a quien Santoro admiraba y a quien editó y publicó.⁴⁹ Dice Tuñón, en el prólogo a la primera edición de *La rosa blindada* (1936):

No se trata de negar el proceso poético que, como el pictórico, ha tenido sus etapas creadoras maravillosas – en las que, detalle importante, nunca el arte estuvo desvinculado del hecho social- pero resulta absurdo componer hoy poemas ceñidos a tal o cual regla formal. [...] Llamo “técnica nueva” al conocimiento y a la superación de todas las técnicas, a la desenvoltura que nos da ese conocimiento, a la libertad de tonos, ritmos, imágenes, palabras y a lo que siempre tuvieron los poetas de cada época creadora, a lo que sigue la línea poética que nació con la primera palabra pronunciada por el hombre en la tierra: a la personalidad de un poeta.

Estas palabras se manifiestan en la poética de Santoro, incluso son retomadas en diversas entrevistas. El decir poético es también un hacer, una praxis de constante de ensayo y variación. La libertad formal y gramatical no responde solo a la estructura dialógica (ausencia de mayúsculas, de signos de puntuación, etc.) sino también a una postura de corte más vanguardista, contra toda norma o convención. Hablamos de ‘vanguardia’ en el sentido que propone Ángel Rama, en su artículo “Las dos vanguardias latinoamericanas”. No en su primera acepción, es decir, la de la vanguardia que aprehende del sistema literario europeo –sobre todo de Francia– sino aquella que apeló a las estructuras y contribuciones regionales o a tradiciones que podrían ser consideradas como marginales (1973: 63-64), teniendo en cuenta, en este caso, los usos que Santoro hace del tango. A pesar de ello, también hay distancias. Sus poemas rara vez recurren al verso

⁴⁹ Santoro no solo incluyó textos de Tuñón en distintos números de la revista *Barrilete* sino que editó una carpeta suya (*El banco en la plaza*) para la colección “La pluma y la palabra”, que dirigía en *Gente de Buenos Aires*, desde 1971 hasta su desaparición. Este sistema de préstamos y cercanías merece un estudio aparte, sobre todo en lo que respecta a los usos de la figura de Tuñón en la poesía del 60 y los cruces entre *Barrilete*, *El Pan Duro* y *La Rosa Blindada* (bajo el padrino de Tuñón). Cfr. Alle, María Fernanda (2012). “La imagen de escritor de Raúl González Tuñón, de los años sesenta a los treinta: relaciones entre literatura y política”. *Revista Contra Corriente*, vol.10, N° 1, Raleigh.

octosílabo o al dodecasílabo, tampoco a la estructura típica del tango, de tres o cuatro estrofas y estribillos.⁵⁰ Al mismo tiempo, en contados casos podemos apreciar el “relato” o la “historia” que cuentan muchas letras de canciones (es decir, con una forma más o menos identificable y tradicional de inicio, conflicto y desenlace), no porque no esté o no se pueda reconstruir, sino porque se presenta difuminada, apenas bocetada. Veremos en el próximo apartado cómo dialoga la poesía de Santoro con la topografía predilecta de ese género: Buenos Aires.

⁵⁰ Según Shwartzman, el verso dodecasílabo tiene un corte rítmico que lo hace cantable como si fueran dos versos, uno de cinco y otro de siete sílabas. Cfr. Shwartzman, Julio (2014). “El tango en el tango”. Conde, Oscar (ed.). *Las poéticas del tango-canción. Rupturas y continuidades*. Buenos Aires: Ediciones de la UNLa / Biblos. 163-181.

2. FIGURACIONES DE BUENOS AIRES

La ciudad de Buenos Aires (o la ciudad, a secas) es una materia que no se agota y que está presente en un sinnúmero de discursos, géneros y textos, hasta nuestros días.⁵¹ Edgardo Berg (2009) dice, respecto a la ciudad como uno de los grandes temas de la literatura argentina (también del cine y del rock), que, además de ser motivo de representación, es sobre todo una “obsesión sintomática” (s/n), idea que podríamos transportar a la poética de Santoro, por su presencia constante y protagónica. Recuperamos, en consonancia, las palabras de Ariel Canzani, amigo suyo y editor, autor de la siguiente reseña:

Toda la participación de Santoro gira alrededor de esa participación de su ser con Buenos Aires (que es lo mismo que decir humanidad total, cuando se tiene capacidad de hacer del tema algo válido para otros seres de la tierra), pero no con el Buenos Aires híbrido o inexistente de tantos impostados cantores a la violeta, sino con un Buenos Aires que él conoce y vive todos los días, y lo que es más genial con el Buenos Aires que todos conocemos, padecemos, soportamos hora a hora, y al que le ha sumado un humor negro delicioso, que es nada más que el resumen del humor negro de cualquier golpeado habitante de nuestra ciudad (¿existe otro recurso?), que utiliza como buen poeta potencial anónimo las maravillosas expresiones que Santoro iluminado se anima a colocar en sus poemas, para darnos de esta forma una verdadera y real poesía de Buenos Aires, la indescriptible ciudad metida en el “tercer mundo” (1969).⁵²

Resulta productivo desglosar el planteo de Canzani, ya que expone algunas hipótesis o guías de lectura pertinentes para abordar la cuestión. Por un lado, que la poética de Santoro “gira alrededor” de su vínculo con Buenos Aires.⁵³ Aunque, a priori, la idea puede parecer restrictiva, formula dos sentidos que bien pueden pensarse en la obra del poeta: por un lado, que la imagen de Buenos Aires que propone se vincula con el sentir del sujeto poético y que además interpela a la experiencia del lector. Por otro lado, plantea un paralelismo entre Buenos Aires y la humanidad, es decir, a la ciudad

⁵¹ Adrián Gorelik (2002) dice que la ciudad se constituye como objeto contemporáneo en tanto deja de ser una aspiración moderna y se convierte en problema, proceso casi siempre situado en la Revolución Industrial (12). En el caso de Latinoamérica este fenómeno aparece ligado con los binomios civilización/barbarie y ciudad/campo (19).

⁵² Canzani (1928-1983) fue poeta y director de la revista *Cormorán y Delfín*, en la que Santoro difundió durante mucho tiempo su trabajo poético, y fue además editor de Ediciones Dead Weight, donde se publicaron varios de sus títulos. El fragmento que reproducimos forma parte de una nota/reseña publicada en marzo de 1969 en *Océano Atlántico Sur*, s/n. Disponible en <https://www.lexia.com.ar/santoro.htm> (Última consulta 02/05/2018).

⁵³ Recordemos que la reseña se publica en 1969 y, por ende, el juicio se aplicaría solo a los poemarios publicados hasta esa fecha.

como un microcosmos que comprende a ambos –yo poético y lector–, y su tratamiento más despojado o simple y menos adornado.

En cuanto al primer eje, es cierto que predomina Buenos Aires como paisaje. La topografía es mayoritariamente urbana, y en muchos casos reconocible e identificable con la capital porteña. La vida cotidiana de la ciudad aparece ya en su primer libro: diarieros en las esquinas, paredes pintadas, cafés, pizzerías y bares nocturnos, el cine, las plazas, los edificios y automóviles, etc. Espacios, objetos y sujetos poéticos encuentran coincidencia con la gran urbe. Graciela Silvestri y Fernando Aliata, en *El paisaje como cifra de armonía*, nos recuerdan que para que exista un paisaje se necesitan también un punto de vista y un espectador, es decir, un relato específico que dote de sentido lo que se mira y experimenta y, como consecuencia, una distancia entre el sujeto y aquello que mira (2001: 10).⁵⁴ Esto significa que la figuración poética de Buenos Aires será cambiante y múltiple, ya que el punto de vista no permanece inmutable sino que se desplaza, se altera. En lo que respecta al segundo eje de la reseña de Canzani, el tratamiento de la ciudad nos permite analizar en detalle los procedimientos y las operaciones vinculadas con ese “decir simple” que Santoro buscaba. La elección de Buenos Aires, sea como telón de fondo, referente o materia, supone el trabajo o la reelaboración poética y crítica no solo de los espacios imaginarios o posibles sino también de aquellos que resultan familiares y ya han sido transitados.

De este modo, es posible diferenciar tres construcciones del paisaje urbano. En primer lugar, una caracterización de Buenos Aires ligada con la imagen que el tango y la poesía del 60, en diálogo, proponen de ella; en segundo lugar, otra de dimensión surrealista y más experimental; y, por último, aquella signada por la violencia y el conflicto armado y político de los años setenta. Estas representaciones dialogan entre sí, se implican mutuamente, es decir, no constituyen fragmentos separados o desconectados entre sí. Finalmente, al leer la configuración de la ciudad, leemos también la tradición literaria argentina, es decir, las conexiones que Santoro traza con otras ciudades, otras Buenos Aires, que resuenan o se manifiestan en el poema.

⁵⁴ Nos interesa además recuperar la idea de “paisaje” que proponen Silvestri y Aliata, en tanto concepto que recalca la dimensión estética del espacio, o sea su forma artística. Para ellos, esta noción es la única que puede exponer o problematizar la separación del hombre con el mundo, dado que el uso de otros términos como espacio o territorio no reparan en las valencias estéticas de la construcción del entorno natural o artificial (11).

2.1 Mi ciudad es un gran bache

El tango, como ya dijimos, es uno de los antecedentes insoslayables al momento de analizar esta geografía.⁵⁵ Santoro reconoce los aportes que los poetas del tango realizan en torno a la construcción literaria de Buenos Aires, en particular de Enrique Santos Discépolo. Esta primera representación de la ciudad está ligada con la imagen que el tango bosqueja, marcada en particular por una división temporal. El sujeto, cual Jano, mira simultáneamente hacia dos lados: el pasado y el presente. Buenos Aires será el espacio sobre el que se proyectará el pasado (idealizado), en contraste con un presente menos prometedor. Este esquema se traslada a los primeros poemas de Santoro, con mayor presencia en su libro *El último tranvía* (1963).⁵⁶ En él se tematiza el último viaje en tranvía por Buenos Aires, servicio que funcionaba desde mitad del siglo XIX y que finalmente desapareció a mediados de la década del sesenta. Los cinco poemas que lo componen no llevan título, pero hay una secuencia establecida a partir de números romanos que permiten, además de la continuidad del tópico, leerlos como un único poema extenso. Se podría afirmar, por otra parte, que está prácticamente todo escrito en lunfardo, el “habla diferencial” de los orilleros y compadritos (Gobello, 1974: 26).

“te veo y me echás una guiñada / la última”, dice el primer verso (117). Se insiste en la idea de la partida y en que todos los eventos mencionados serán los últimos. El uso de la segunda persona se lee como un diálogo con el tranvía, que ya pasó por última vez: “que te vas y que estamos patilludos”. “que te fuiste justamente”, continúa, “que te echaron”. El sujeto poético se vincula a través de señas y recuerdos con ese mítico transporte que marca la modernización irreversible de la ciudad. “bondi / tranvía tango/ decime chau con tu ventana”, pide el paseante mientras contempla su partida y lo describe como: “eras el gavión / el deschave del cuore / la parola enamorada” (118). El uso del tiempo pasado trasmite cierta nostalgia respecto de aquello que no sucederá más y se vincula también con el amor-desamor. Por un lado, podríamos interpretar el romance evocado, entre Buenos Aires y el tranvía (su “gavión”, su novio) y, por otro, con el sujeto que lo ve partir, rememora y le agradece por los buenos tiempos; incluso su corazón

⁵⁵Tanto el tango como cierta narrativa de comienzos del siglo XX –Roberto Arlt es un antecedente insoslayable– son los primeros en ubicar a la ciudad como escenario principal, incluso no como un mero telón de fondo sino como un elemento más de la ficción, en muchos casos protagonista. Desde aquel abandono del campo, en tanto lugar privilegiado de la literatura del siglo XIX, la ciudad será objeto de nuevas e imprevistas articulaciones, hasta la actualidad (Berg: 2009).

⁵⁶ La edición original llevaba xilografías y tintas originales del artista Miguel Ángel Rozzisi.

“quedó en la vía”. Asimismo, aparece la denuncia contra quienes “echaron” al tranvía de la ciudad, quienes lo desterraron: “los giles de siempre” (121). Tal vez esta comunicación gestual o complicidad entre el sujeto y el tranvía nos recuerde a Raúl González Tuñón, “uno de los grandes poetas urbanos” (Monteleone, 2011: 19); en sus textos, los objetos, las calles, las ventanas, el transporte, las construcciones, interactúan con el sujeto y no son sólo objetos decorativos.⁵⁷

El tranvía aparece poetizado en múltiples letras de tango, así como también la figura del conductor o mayoral.⁵⁸ Santoro vendría entonces a clausurar la serie del tranvía con este poemario, elegíaco y a la vez celebratorio. La pérdida del *tramway* significa la pérdida de uno de los signos distintivos de Buenos Aires, como parte de su pintoresquismo característico junto con los adoquines, los zaguanes, los teatros y confiterías de Corrientes. La Buenos Aires del pasado cede paso a otra, nueva y distinta, donde el tiempo lento del tranvía, “empilchado de obreros” (118), que a su paso iba saludando a los vecinos –como cuenta la milonga “El mayoral del tranvía”–, será reemplazado por modernos y rápidos colectivos y automóviles. Así, se añora en el poema aquello que la ciudad tenía (o podía tener) de “barrio” o comunidad. Sería útil, en este punto, tal vez pensar en el símbolo del fantasma al que Marshall Berman recurre para pensar la relación entre el sujeto de mitad del siglo XX y su pasado en proceso de

⁵⁷ Nos interesa esa conexión puntual a nivel del procedimiento de personificación de los objetos que forman parte de la ciudad (mejor dicho *son*, la ciudad) y su relación con el yo poético. En *La calle del agujero en la media* (1930), el sujeto no se limita a observar las viejas catedrales, por ejemplo, sino que las adora y ama, desde sus olores hasta las historias que esconden (2011: 48). Esa calle de cualquier ciudad que él conoce, es recordada casi obsesivamente y proyectada en diferentes lugares (54). Esto significa que la ciudad no es un mero telón de fondo o lugar de paso o paseo, sino que está inscrita en el propio sujeto que a su vez se reconoce en ella, en un ida y vuelta. Más allá de este caso puntual, hay una distancia entre los autores, no solo temporal e histórica sino también estilística. A diferencia de Santoro, en Tuñón la ciudad no se ciñe exclusivamente a Buenos Aires, ya que aparecen otras metrópolis como París. Cfr. Viñas, David (1996). “Cinco entredichos con Raúl González Tuñón”. *Literatura argentina y política. De Lugones a Walsh*. Buenos Aires: Sudamericana. 168-178. Sarlo, Beatriz (1988). *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión.

⁵⁸ El primer antecedente podría ser el tango de Celedonio Flores y Francisco Pracánico, “Corrientes y Esmeralda” (1933), donde se lo menciona del siguiente modo: “El Odeón se manda la Real Academia / rebotando en tangos el viejo Pigall, / y se juega el resto la doliente anemia / que espera el tranvía para su arrabal”. Luego, el de Armando Tagini y Oscar Arona, “El cornetín del tranvía” (1938). Más tarde, Pedro Maffia y Homero Manzi escribieron “Cornetín” (1942), una milonga que caracterizaba los viajes en el tramway. Luego aparecen “El mayoral del tranvía” (1946) de Carlos Mayel y Francisco Laino y “Milonga del Mayoral” (1953) de Cátulo Castillo y Aníbal Troilo. Cfr. Gobello, José (2010). *Letras de tango. Selección (1897-1981)*. Buenos Aires: Centro Editor de Cultura.

desintegración. El tranvía vendría a ser aquel pasado que se intenta aprehender y se escapa, aquello que parecía sólido y ahora “se desvanece en el aire” (1988: 350-351).

En 1964, se publica *De tango y lo demás*, un texto en el que, al igual que los anteriores, aparece nuevamente el tranvía y los barrios de Buenos Aires. En el primer poema se afirma:

(...) el tango hostil y fiero
se fue con el tranvía
a bailotear en la luna de tu ojera
se fue que no parece
está
rabia que crece
arde grita
da bronca
está que no parece (161)

Otra vez, el lamento por el tranvía que se fue y que con él se llevó al tango, a un tipo de tango en particular, “hostil y fiero”, lo que marca también un nuevo comienzo o transformación estética.⁵⁹ Los efectos, la bronca o la rabia se irán apropiando del tono nostálgico, para enfocar la mirada hacia el presente. Ahora reina la soledad, la despersonalización de los vínculos, la frialdad. El sujeto es víctima de esta pérdida, se vuelve anónimo y se desconoce, a sí mismo y al espacio que ocupa y recorre:

(...) aquí no soy
no estoy
no doy
no puedo
aquí no estás
aquí no aguanto más
aquí me muero (163)

El deíctico funciona de modo ambivalente, en tanto refiere al espacio urbano como al espacio interior del propio sujeto. El “no estoy” se vincula con el primero, abriendo la posibilidad de deshabitar ese espacio, mientras que el “no soy” indica la pérdida total de

⁵⁹ Sobre el fin del tango “hostil y fiero”, nos interesa la visión de Matamoro, quien considera que a partir de 1955 hay transformaciones evidentes en lo que respecta a esta estética. Habla de una “multinacionalización” (223), que tendió a borrar los rasgos locales del tango y que dio lugar a un “arte enlatado”, más o menos cosmopolita y ecléctico, pensado como producto de exportación. Además, creemos que Santoro hace referencia a este fenómeno, ya que en una entrevista en 1962 declaró que el tango se encontraba bajo un estancamiento. Para él esta crisis del tango tiene que ver con seguir retratando a una ciudad que ya no existe o a personajes que ya no existen, como los bacanes (Vásquez, 2003: 33).

identidad. Pero son dos caras de una misma moneda: se niega al espacio y se niega el sujeto. Esto sugiere una correspondencia entre el yo poético y la ciudad, que antes configuró sus rasgos identitarios y ahora se ve transformada, alterada.⁶⁰ En otro poema se habla de “buscar ciudad” y se interpela “ciudad quién sos” (164). El sujeto-transeúnte está “tirado”, “golpeado”, “manoseado” y acusa, “me echaste en el olvido ciudad” (167). Casi todos los textos que integran el volumen continúan la línea de diálogo con la ciudad pero a la que ya no se identifica con el nombre propio Buenos Aires. Hay además un uso reiterado del pronombre “se” en su carácter impersonal, que subraya la despersonalización de la que hablábamos anteriormente.

Santoro escribió además una serie de canciones, *Lo que veo no lo creo*, que tenían como compositor musical a Jorge Cutello. Ese proyecto quedó inconcluso y la grabación no se realizó.⁶¹ El único texto que vio la luz fue “Mi ciudad es un gran bache”, que salió en el último número de la revista *Barrilete*. En él, el poeta le intenta obsequiar a Buenos Aires, una canción y recrea, de alguna manera, el tango “Cambalache”, de Discépolo. En él alude al fracaso, la decadencia y desigualdad vigentes, utilizando, además, explícitamente, la misma expresión. Al respecto, Noemí Ulla observa que Discépolo muestra “una sociedad en crisis, en disolución”, “carente de afectos y respeto por el hombre”, y que sus personajes tienen “una convicción de indiferencia ‘universal’ ante el dolor ‘universal’” (1982: 111). Esta ideología, presente en muchas letras de Discépolo, encuentra continuidad en Santoro pero sin la dimensión de “universal”; o, al menos, vemos que esa característica se irá perdiendo o diluyendo cada vez más, dado que la situación encontrará un anclaje temporal e histórico más específico y regional. Igualmente, esta fase de su vínculo con Buenos Aires puede ser pensada también desde el uso del pronombre posesivo “mi”, como aparece en el título. El sujeto no sólo nombra

⁶⁰ Georg Simmel nos habla del anonimato y de la pérdida de individualidad en su célebre trabajo *La metrópolis y la vida mental* (1903). Plantea que el hombre se ha convertido en un engranaje más dentro de la enorme organización de poderes y cosas, donde la única posibilidad de vida es objetiva y no personal. Paradojalmente, la metrópolis ofrece bajo una engañosa libertad, todo tipo de posibilidades de consumo y objetos, lo que para Benjamin (1982) causaba la “alienación cultural”.

⁶¹ Aunque la publicación es de 1974, no se sabe con certeza cuándo fueron compuestos los poemas y la música, así como tampoco hay registro en SADAIC. En el último número de *Barrilete* Santoro incluyó la canción “Mi ciudad es un gran bache” junto con la partitura de Cutello, una en cada hoja (Vásquez, 2003: 13). Por otro lado, Leónidas Lamborghini también musicalizó algunos de sus poemas en los discos *Tango blues* (1968) y *Eva Perón en la hoguera* (1973). Sería interesante poner en diálogo ambas poéticas ya que encuentran conexiones en otros puntos como el tratamiento de la ciudad, el tango, la política. Cfr. Porrúa, Ana (2001). *Variaciones vanguardistas: la poética de Leónidas Lamborghini*. Rosario: Beatriz Viterbo.

al espacio sino que le pertenece, se adueña o apropia de él, lo habita; este reconocimiento o inscripción de la experiencia del sujeto en el espacio también irá desvaneciéndose.

A ras del suelo compiló, en 1971, textos escritos después de la segunda mitad de la década del 60 y publicados antes en revistas y diarios. Todos los poemas que lo componen tienen como eje a Buenos Aires. Algunos de ellos no son demasiado arriesgados en cuanto a las metáforas o imágenes que presentan, por ejemplo, a Buenos Aires como un “perro vagabundo / que tiene un poco de todo el mundo” (268). Varias adoptan la forma de la canción y, por ende, tienen rima y estribillos. Hay además dos homenajes a Enrique Santos Discépolo –aquel incluido en el informe de *Barrilete*– y a Carlos Gardel. Sin embargo, “Park”, publicado en 1971 en *Cormoarán* y *Delfín*, adelanta lo que vendrá: ⁶²

como un lobo sin dientes
su puta life camina por la calle (...)
elige un golden gate
carnaval queen
o ballerina
y ya puesta la tristeza en la ranura
el alma con sus nervios de acero
extrañamente sigue una mágica ruta
ah mondo cane que no aplaudes la belleza
ya está todo jugado
(...) (275)

Voces y lenguas que se mezclan, con predominio del inglés, máquinas y publicidades que acechan, rutinas alienantes. A diferencia de las poéticas del tango, Santoro va lentamente dejando atrás el tono afligido. Ya no se anhela la vuelta al pasado porque la cartografía urbana fue modificada y, entonces, no hay espacios reconocibles, ni siquiera aquellos que contienen los recuerdos. La repartición temporal y espacial adquiere la plasticidad del movimiento y las coordenadas urbanas –calles, avenidas, frentes de casas– están en función de un recorrido difícil de establecer, sin rumbo, sin puntos fijos. La lengua también comienza de a poco a desarticularse, a desarmarse, recrudece y se vuelve grotesca, baja. Estas operaciones pueden apreciarse también en “Collage o destierro de Buenos Aires”:

⁶² Dentro de esta etapa incluimos también las nueve canciones incluidas en el disco LP que grabó Raúl Parentella (música) con Kiko Fernández (voz) en 1972. Si bien estamos ya en la década del 70, muchos de los trabajos publicados durante esta época reúnen escritos anteriores de Santoro. Las letras de este disco remiten una vez más al tango no solo en cuanto a lo musical sino también al uso del lunfardo y a la representación que de Buenos Aires se hace.

y nunca en meses termina que se corren
que no cualquiera ciudad una sos una
con tu ropa y no hay otra esperanza que en el mundo
interior llena de miedo
(...)

en otro tiempo estamos ya se fue vuelve y nunca lo que se
fue viviendo comprendemos (253-254)

Si antes la ausencia de signos de puntuación contribuía a crear el clima de diálogo entre el yo y su lector confidente, ahora complejiza la sintaxis, perturba la lectura, crea nuevos sentidos. El punto más álgido de este pasaje es “Ballet Balar Babel”, de 1972. Las repeticiones, las aliteraciones y encabalgamientos evidencian una nueva apuesta estética que deja a un lado el tono conversacional o coloquial. A su vez, en el ejemplo anterior, leíamos “puta life”, mezcla de español/italiano con inglés, una composición que no solo da cuenta de la explotación y los ultrajes que se tienen que soportar (la prostitución, es decir, la venta de uno mismo, de su mente y cuerpo), sino también de la colonización lingüística a causa de la invasión de productos norteamericanos. El sujeto pierde por completo su figura, se disocia de su propia “puta” vida, que camina por la ciudad. En el segundo caso, cuando parece que se va a condenar a la ciudad, diciendo “sos una”, se prefiere el silencio, el vacío, el casillero en blanco. El verso queda incompleto, pero la feminización de la ciudad y la referencia a su ropa podría llevarnos a pensar en ese adjetivo antes utilizado. Buenos Aires se ha vendido, se ha entregado, no escucha, no quiere nada. Como dice el último verso de “Un perro vagabundo” (268): “(...) Buenos Aires se murió”.

Finalmente, es posible afirmar, con respecto a este primer movimiento, que Santoro logra conjugar distintos elementos de las tendencias poéticas que lo precedieron y que muchas veces se presentan como antitéticas: el neorromanticismo del cuarenta y el invencionismo-surrealismo de los cincuenta. Del primero, toma la ternura, la nostalgia, el tono confesional y la “búsqueda de lo maravilloso en lo habitual” (Friedemberg, 1981: 553-554). Y del segundo, cierta experimentación en el plano lingüístico y formal.⁶³

⁶³ En el caso del llamado “neorromanticismo”, encontramos autores como los hermanos Fernández Moreno, Vicente Barbieri, Mario De Lellis y, aunque distante en algunos aspectos, Alberto Girri. En el segundo grupo, ya en la década del cincuenta, encontramos a Edgar Bayley, Enrique Molina, Mario Trejo y a otros escritores nucleados en torno al grupo *Poesía Buenos Aires*. El poeta Paco Urondo realiza un panorama crítico de estas décadas en su ensayo “Veinte

2.2 “Loca maquinaria”

Como adelantamos, “Ballet Balar Babel” representa un quiebre en la poética de Santoro, un punto de inflexión; por eso, no es casual que sea el único poema en prosa que encontramos en su obra. El título anuncia el juego fonético, sintáctico y semántico que se desarrollará en todo el texto y dialoga además con el epígrafe “a los que sufrimos este infierno”. Al igual que Babilonia, la ciudad se llena de cosas, de lenguas, de expresiones nuevas. Es una “loca maquinaria”:

de punch de match coatch de grill de room y park de gil ketchup del bridge sweater stop y chicle del spleen boutique ciudad con piedra de esmeril okay blue jean de nouvelle vague king size solong english school juliette miami beach cotización café dólar dolor de calle san martín el tango souvenir girl carnaval con hervidero bat turista bob bb no va al placé ir a mear banlon de orlón con filter del spray aturdidero chesterfield ingola sexual suprarrenal mamá cheyenne estúpido lorraine de malandrín showman de belle époque coiffeur del chic cahier con boxer cinema street fotonovela del feto del caviar obrero rouge al rojo tridimensional que no se puede pie pelado piel de la verdad cocktails liquidación week end de company forfai payaso conexión del lucky strike ferretería teddy boy cartón good bye u.s.army boomerang del bang del fin del ring beat niks de pique al pique del pic-nic con loca maquinaria whiskería tramposo de la trampa de 11 la trompa (...) (259).

Y así sigue la enumeración durante casi dos páginas más, hasta que se intenta un cierre o una síntesis: “(...) van con la gloria van a la noria su modelo arrastrando la vereda llorándole a la historia a veces historieta y otras caca” (260). Es la Buenos Aires que importa novedades: nuevas vestimentas, nuevos sonidos, nuevos colores, nuevos hábitos y hasta un nuevo lenguaje. El montaje de elementos sin jerarquizar no solo dificulta la lectura en voz alta sino también la construcción o posibilidad de sentido y búsqueda de referente. Este procedimiento permite ligar al texto con el cine y sus sinfonías urbanas, es decir, el recorrido fragmentario de una ciudad, sin guion y sin diálogos, casi siempre acompañado de música, salvo en el caso de *El hombre de la cámara* (1929) de Dziga Vértov. En el poema la música o musicalidad se produce a partir de la aliteración y la ausencia de signos de puntuación que impone un ritmo más bien acelerado, de trabalenguas o de *rap*. Se trata de un texto de corte experimental y vanguardista que intenta llevar hasta el límite las posibilidades del espacio del poema, de su lectura y significación. Coincidimos con la caracterización de Delfina Muschietti:

años de poesía argentina”. Cfr. Urondo, Francisco (2009). *Veinte años de poesía argentina y otros ensayos*. Buenos Aires: Mansalva.

La escritura es una superficie en el que el exceso de la realidad mirada, oída, recordada se sucede velozmente, excediéndose. La palabra nombra como cámara fotográfica cartel tras cartel de propaganda que la calle sigue en la mirada y la asociación libre arrastra hacia palabras, frases oídas o leídas, que el poema yuxtapone y mezcla. Letras como carteles colgados en la página, que evocan en el poema imágenes, luces de neón, prendidos y apagados. Letras que se encadenan casi sin fin, perdiendo propiedad, desbordándose en otros y otras. Juego de la repetición anonadada (2007: 117).

La idea de la “cámara fotográfica” también nos lleva a pensar en otro recurso típico del cine, el *stop motion* o la animación fotograma a fotograma, que consiste en generar efecto de movimiento en objetos estáticos por medio de imágenes sucesivas. Estos usos vinculados con el desplazamiento, las velocidades o ritmos, ponen en jaque la lectura y estructura tradicional de los textos –de principio a fin, con pausas, conectores, etc.–, y al mismo tiempo, acentúan su carácter performático. No son casuales estos recursos visuales en el contexto de una cultura que cada vez más se inclinará por las imágenes (a partir de sus nuevos aparatos y tecnologías, publicidades, etc.). Por otro lado, mientras que antes el sujeto ocupaba un lugar central, aquí parece haberse perdido entre la polifonía, entre otras voces, o haber sido devorado por el enjambre, la avalancha de sonidos, de luces, de jingles y publicidades; ninguna marca de su paso, salvo la sentencia, a mitad del poema, de que, casi como una máquina u objeto más, “ya no funciona el hombre” (259). Según Muschietti, “el quantum formal” tiene, en la poesía argentina, un poder oscilatorio que va desde el “despliegue en el exceso” hasta la “intensidad de la síntesis” (115-116). En base a ese esquema es que entronca a “Ballet Balar Babel” en una tradición poética que expande o congrega ambas líneas: Alejandra Pizarnik, Oliverio Girondo, Néstor Perlongher, Leónidas Lamborghini, Aldo Oliva. Aunque la veta vanguardista está presente –los 60 y 70 son el momento de la llamada “neo vanguardia”– sigue resonando todavía la famosa metáfora de “la biblia y el calefón” de Discépolo –de su tango “Cambalache”–.⁶⁴ Los elementos de la cultura popular como la fotonovela conviven en un mismo plano con los de la cultura alta (más bien, letrada o intelectual) tales como la *nouvelle vague*.⁶⁵ La ciudad vendría a ser aquel lugar en donde coexiste lo que, a priori, parece contrario u opuesto. De ahí la idea de totalidad o de microcosmos, donde todo cabe, donde todo se interconecta: el pasado y el presente, la historia y la historieta, lo alto

⁶⁴ Cfr. Bürger, Peter (2000). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.

⁶⁵ La *Nouvelle Vague* (o Nueva Ola), que aparece mencionada en el poema de Santoro, fue un grupo de cine francés creado a comienzos de los 50. Entre sus participantes se encuentran nombres como François Truffaut, Jean-Luc Godard, Éric Rohmer o Claude Chabrol.

y lo bajo, lo visual, lo auditivo, lo olfativo. Y todo está además superpuesto, encastrado, como en la construcción de la torre de Babel, sin un ordenamiento y sin estabilidad. La forma o estructura que se adopta, de alguna manera, muestra esas grietas o fisuras; cuando lo leemos o reproducimos, cuando intentamos captar su sentido. En el caso de los términos extranjeros, su presencia supera a aquellos que provienen de la propia lengua, poniendo de manifiesto cierta colonización cultural que también será denunciada por Santoro, en otras ocasiones.⁶⁶ El tango también evocaba una lengua contaminada de la oralidad inmigratoria y extranjera, pero la principal diferencia radica en que los términos que invaden en los sesenta provienen de Norteamérica. En el contexto de la guerra fría y del auge de un sentimiento antiimperialista pronunciado, este dato no es menor. Si el espacio ahora es “caca” o “infierno”, también tiene que ver con esto último.⁶⁷

Por otro lado, la mayoría de los objetos que se mencionan –el material del que están hechos– dejan en evidencia la artificialidad de la ciudad: lo plastificado, el acrílico, el neón, el cartón, el concreto, el *rimmel*, el cotillón, etc. Lo que circula por las calles o la “street”, está modificado, disfrazado, retocado; la ciudad se vuelve un circo, un carnaval, una pasarela, una feria. El relato bíblico (y mítico) de Babilonia se relaciona con la mezcla de lenguas y expresiones de múltiples procedencias, dado que se impide o entorpece la comprensión y el entendimiento entre los habitantes.⁶⁸ “Ballet Balar Babel” funciona como texto-bisagra; la voz de Santoro se vuelve después más crítica, la mirada se agudiza y el sujeto se corre del eje para mostrar qué hay, qué se ve, qué se oye. Pero ¿cuál es el objeto de esa crítica?, ¿qué es lo que se resquebraja, lo que se pierde? Si tenemos en cuenta la contraposición que se produce con el análisis del apartado anterior, podríamos pensar que este poema plantea una crisis en el “reparto de la singularidad” (Nancy, 2000b) o en la idea de comunidad ya esbozada.⁶⁹ En los textos previos, existe o se pretende una proyección, un *habitus* colectivo, es decir, una identidad, más o menos estable, que se

⁶⁶ Por ejemplo, en el *Informe sobre Santo Domingo* o en su último libro, *No negociable*.

⁶⁷ El poema empieza con un epígrafe/dedicatoria que dice “A los que sufrimos este infierno”.

⁶⁸ Según la génesis cristiana, en Babilonia se intentó construir una torre (la famosa torre de Babel) para alcanzar el cielo, es decir, a Dios, quien como castigo les hizo confundir las lenguas así no podrían entenderse entre sí y seguir construyendo. Cfr. *Génesis*, 11:1-9. Disponible en <https://www.biblegateway.com/passage/?search=G%C3%A9nesis+11%3A1-9&version=NVI> (Última consulta 01/06/2018).

⁶⁹ Nancy plantea, entre otras cosas, que la singularidad la aporta la comunidad, es decir, existe en la medida en que hay un otro singular, aunque esto no significa que sea posible una comunión de las singularidades en una totalidad superior a ellas (39). Tampoco es una cuestión de reconocerse en la diferencia o similitud, ni de originalidad, con el otro sino que se trata de una relación de semejanza. La comunidad es el régimen en el cual el otro y el mismo son semejantes (44).

disuelve ahora entre la multitud y el aglutinamiento. Ya no es posible distinguir prácticas, hábitos, lugares comunes ni sujetos particulares. Esto no implica que la poesía de Santoro se torne en este punto pesimista o idealista de ese pasado que por momentos parece añorarse. “Ballet Balar Babel” expresa una renovación, un pasaje, una mutación, estética y también social. La ciudad no es ni será la de antes: ya no hay lamentos ni elegías.

2.3 La cárcel del pueblo

Es evidente que el clima de violencia y conflictividad social y política comienza a penetrar cada vez con más fuerza en los poemarios de Santoro. El asesinato de Aramburu, la masacre de Trelew, la aparición de la triple A, la sangrienta vuelta de Perón en Ezeiza, el ascenso de López Rega y otros grupos de ultraderecha al poder, son algunos de los hechos que anticiparon el inicio de uno de los capítulos más oscuros y terribles de nuestra historia.⁷⁰ La vida cotidiana y la fisonomía de la ciudad se transforman, se ensombrecen y comienzan a mostrar las marcas del horror. En efecto, aparecen nuevos escenarios, producto de las desigualdades sociales, como las villas miserias, con sus casas de lata y calles de tierra, herederas del conventillo. Además, emergen nuevos sujetos o figuras como los presos políticos, los desaparecidos, los militantes o compañeros y también los militares, en sus diferentes rangos. La operación más recurrente durante este último periodo es la del contraste o contraposición entre dos ciudades: una dominada por los militares, la censura y el terror y otra donde parecen (todavía) posibles la resistencia y la utopía. En la primera, los colectivos matan mariposas, los militares prenden fuego bibliotecas, las personas desaparecen o son asesinadas. En la segunda, las bombas arrojan flores y hay, al menos, ‘un metro’ de alegría. La divergencia se produce por asociación: la ternura se encarna en calesita, un bonete o un beso, y la muerte, es personificada casi siempre por los policías, militares, jueces y abogados. En ningún momento se produce o

⁷⁰ La triple A (AAA) fue un grupo anticomunista de extrema derecha, gestado por un sector del peronismo, la Policía Federal y las Fuerzas Armadas Argentinas. Había además otros grupos similares como el Comando Fuerzas Conjuntas o el Comando Libertadores de América, liderados por José López Rega, quien fuera Ministro de Bienestar Social durante los gobiernos de Héctor Cámpora, Raúl Lastiri, Juan Domingo Perón e Isabel Martínez de Perón. Es notable durante este periodo la creación y el protagonismo de grupos parapoliciales que secuestraban, torturaban y asesinaban personas. Ver: Zicolillo, Jorge (2013). *La era de los culatas. La derecha peronista y el patoterismo sindical*. Buenos Aires: Vergara. Feierstein, Daniel (2007). *El genocidio como práctica social. Entre el nazismo y la experiencia argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

se aspira a una síntesis entre esas dos Buenos Aires que conviven. La utopía del amor y la dulzura parece tan viable como lejana y está una y otra vez obstaculizada por los dueños de las cosas y la violencia que ejercen. La poesía y la palabra corren siempre el riesgo de ser prohibidas o censuradas, por el papel que juegan en la definición entre esos dos mundos que, aunque cohabiten, se impugnan mutuamente.

En *Desafío*, de 1972, se puede observar esta caracterización. En el primer poema, “La paloma” (279), el sujeto observa a una paloma descender en Retiro y luego irse volando y establece un paralelismo, a partir de esa imagen: “como tantos que se van”. Buenos Aires es ahora la ciudad de la que todos, o muchos, eligen irse. La muerte está presente en casi todos los textos que lo componen. De hecho, el boleto que saca la paloma está “gastado de la muerte”. En otro, se pregunta “Pero quién le toca el culo / a la muerte? / Quién le moja la oreja?” (280). La muerte parece ser una peste que ha invadido la ciudad. Hay, en este sentido, un campo semántico vinculado con el dolor que atraviesa todos los poemas: trompadas, disparos, puñal, sangre, infartos, etc. La sentencia final dice que “al amor le han disparado un tiro en la cabeza” (286). La ciudad adquiere matices menos realistas y más alegóricos. Ya no se habla de los cafés o de los tranvías sino de “la chimenea de la democracia” (286) o del “molino del abrazo” (285). Las preocupaciones por la muerte, la humanidad, las pérdidas estarán cada vez más presentes y la ciudad será cada vez más hostil.

En el poemario siguiente, *Uno más uno humanidad*, del mismo año, el sujeto se pregunta: “¿qué hace el tanque ése parado en la puerta de mi casa?” (292). Entonces, Buenos Aires se ha vuelto, directamente, un campo de batalla, un escenario de guerra y de combate, un cementerio. La violencia ha llegado hasta la puerta de la casa del sujeto – su intimidad, su espacio privado–, que después afirma “no creo que aguantemos mucho tiempo” (293). Son los otros los que caen, pero también, a veces, sus amigos, sus compañeros: “hoy remataron a un amigo mío” (300). Se advierte una pérdida de esperanzas o de creencia en una contraofensiva posible –idea que nunca se agota del todo–, que será proporcional al avance de esta ciudad-guerra. Y, sin embargo, aunque aparecen la resignación y el tono derrotista, también comienzan a ocurrir todo tipo de eventos inesperados, irracionales y grotescos. *Uno más uno humanidad* tiene toques surrealistas bien notables y recurre a imágenes absurdas que pretenden no solo marcar las contradicciones de Buenos Aires (que ríe y llora al mismo tiempo) sino también resaltar el carácter lúdico y risible de lo que ocurre; por ejemplo, que “se creó un curso gratis para

aprender a manejar bañaderas” (295) o que “a la salida de los cines hay obligación de vacunarse” (301).

Quienes se apoderan o adueñan de la ciudad son las fuerzas represivas, expresadas en la figura del “general”. Santoro tematizó esta situación en *Poesía en general* (1973), en el que todos los textos que lo conforman tienen al general como protagonista de ironías, burlas, ridiculizaciones, denuncias y amenazas.⁷¹ Este libro está dedicado, entre otros, “a los que murieron peleando por la patria verdadera” y “a los presos políticos”, “a los torturados” (308). Apenas unos meses antes de la publicación del libro, había ocurrido la masacre de Trelew, hecho que conmovió a Santoro y que fue para muchos/as un momento de quiebre, una advertencia o preámbulo del capítulo más oscuro que se abriría más tarde.⁷² Asimismo, es el momento en el que inicia su accionar la triple A –Alianza Anticomunista Argentina–, una organización parapolicial y terrorista de extrema derecha, que unos años después amenazó de muerte a los miembros de la revista *Barrilete*, entre ellos, Santoro. Si tenemos presente el final de esta historia, muchos de los poemas pueden leerse como premonitorios de lo que vendrá.

Por otra parte, no hay indicios o evidencia en los poemas que permitan especular que se trata de un general o militar en concreto, individualizado, sino que, justamente como se alude en el título, son “en general”, todos y cualquiera; son los mecanismos y las instituciones que infunden el terror lo que se ataca y no sujetos particulares. El espacio se amplía y ya no se habla de una ciudad puntual sino del “país” o de la “patria”, como en la dedicatoria. La patria funciona como jueza y observadora de los actos del general: “te vio la patria / robar océanos en baldes de diez litros” (319). “Patria” es un vocablo de múltiples acepciones en términos léxicos y políticos. La mayoría de los sectores se han apropiado de ella en alguno de sus sentidos. En este caso, remite no tanto a su versión nacionalista –como exaltación o defensa de valores– sino al conjunto de “habitantes” o

⁷¹ Los poemas no llevan título sino que están enumerados, lo cual nos permite de algún modo leerlos como un único y extenso texto en el que, con variaciones, el tópico se repite. La edición original cuenta con ilustraciones de distintos artistas como Pedro Gaeta, Oscar Smoje, Oscar Grillo, entre otros.

⁷² La denominada “masacre de Trelew” consistió en el fusilamiento de 16 miembros de diferentes organizaciones armadas que estaban presos en el penal de Rawson. Fueron capturados tras un intento de fuga y ametrallados en la madrugada del 22 de agosto de 1972, en la Base Aeronaval Almirante Zar, una dependencia de la Armada Argentina próxima a la ciudad de Trelew (Chubut). Otros escritores y artistas, como Francisco Urondo (*La patria fusilada*, 1973) o el cineasta Raymundo Gleyzer (*Ni olvido ni perdón*, 1972) se hicieron eco de estos acontecimientos y produjeron obras que difundían y condenaban los fusilamientos y al mismo tiempo hacían un balance político de la coyuntura.

“ciudadanos”, como dice en los poemas, a la población. Podemos decir que no tiene matices épicos ni míticos ya que la patria no está en mayúscula ni es el espacio de las utopías. El país, en cambio, es la víctima de las prácticas del general y sufre las consecuencias de su ocupación. El país es el lugar de los ultrajes, las prohibiciones, “el pus y el odio” (314). El general ordena: “bozal a los zaguanes / cerrojo al suspiro de la lluvia / encadenen al aire contenido de la calle” (309), y además “se caga en el país con toda el alma” (310). Este imaginario urbano está compuesto de cadenas, presos, torturas, asesinatos y podredumbre; se conforma además un campo semántico entorno a este último elemento que incluye mierda, sangre, úlceras, cerdos, caries, piojos, carroñas, leprosos, etc. Podríamos esbozar, al menos someramente, una relación entre esta configuración de la violencia (en el marco del terrorismo estatal de los 70) con aquellas trazadas en la ya familiar serie de la literatura argentina de “la fiesta y el cuerpo”, tal como la caracteriza Nancy Fernández (1996).⁷³ Hay una situación ritual (quizás no explícita, no situada o individualizada) que está latente en estos poemas, en la que los victimarios hacen gala de su crueldad, gozan “con toda el alma”, es decir, con ganas, deseos y seguros, la ejecución de su poder. No por nada, el general ordena “muera el habitante que habla / maten al que piensa” (309), versos que dialogan con la clásica dicotomía civilización y barbarie. “Mueran los salvajes unitarios”, vociferaban los federales. ¿Será que el país nunca dejó de ser un matadero? Otra vez, o como siempre, las ideas (el pensamiento) son perseguidas y castigadas por animales que “braman”, “arrancan”, “gritan”, por “siervos fatales” (319).

El sujeto poético no deja en ningún momento de denunciar y lanzar amenazas contra el general y sus cómplices, al mismo tiempo en que convoca a los demás a canalizar la bronca y poner fin a la injusticia:

(...)
no lo dejen pasar
va camino al basural del sueño
urdiendo tramas
para matar gorriones
(...)

no lo dejen pasar

⁷³ Fernández explora, a partir del concepto de reescritura, una serie argentina que va desde “El matadero” de Echeverría y “La refalosa” de Ascasubi, pasando por Bustos Domecq, hasta “El niño proletario” de Osvaldo Lamborghini. El goce en torno a la tortura del cuerpo ajeno/enemigo, la risa, la parodia y sobre todo la violencia como ritual, son algunas directrices que atraviesan a estos textos y que a su vez permiten enlazar distintos momentos políticos e históricos.

hay que matarlo
si no se reproduce
(313)

La presencia militar altera a los demás y los convierte en chacales esperando a su presa. La voz poética insiste en matar, clavar, acabar con el general, porque las consecuencias de su libre albedrío son peores. Este llamamiento no tiene el tono de una sugerencia o consejo como podíamos leer en otras ocasiones, sino que se construye a partir del modo imperativo del verbo, es decir, es una orden, un pedido, casi una obligación. También es una vendetta, terminar con él en nombre de sus víctimas:

(...)
clávenlo sobre el país como una mariposa
que sepa para siempre
el gusto voraz de los que sufren
(314)

La posibilidad de construir o tener un espacio ideal se reduce casi en su totalidad. Si en los textos anteriores “lo que mata es la humedad” (302), en este periodo son las fuerzas armadas, los organismos parapoliciales, “la cámara del terror” (359). En su último libro, *No negociable* (1975), Buenos Aires es directamente un cementerio. En “El gran bonete”, aparece la pregunta por los desaparecidos, por los cuerpos, sonando con el efecto del eco: “A mi país se le han perdido muchos habitantes/ y dice que algún cuerpo de ejército los tiene (...) pues entonces quién los tiene? / pues entonces quién los tiene? / pues entonces quién los tiene?” (359). El poema deviene interrogante, búsqueda: “en cuál de estas 3 ciudades/ asesinaron a/ Mariano Pujadas/ Ana María Villareal de Santucho (...) en Rawson/ Bahía Blanca / o en Trelew” (370).⁷⁴ Santoro se sale de la circunferencia de la ciudad de Buenos Aires para hablar del país en su conjunto porque la violencia ya salió de los límites anteriores: “El país está hecho mierda” (368).

⁷⁴ Este poema formó parte del *Informe sobre Trelew* (1974).

3. ESCRITURAS DE LA CIUDAD

La ciudad, dice Barthes (1993), es un sistema de significación: interpela al poeta, lo acecha con sus mensajes, lo estimula a través de voces publicitarias que piden que consuma, compre, use y también de otras voces que ordenan, qué hacer y qué no, dónde y cuándo, voces que cuidan el orden social y organizan las vidas de los sujetos. *No negociable* (1975), plantea ya desde su título una relación con la publicidad, la propaganda, el marketing y la cultura visual, cada vez más preponderantes durante esos años. Mientras que los productos comerciales llevan la leyenda “No retornable”, el “No negociable”, aunque tiene un parentesco fonético, conlleva un significado diametralmente opuesto. La poesía no es aquello que se compra, se vende, se usa y se tira sino que permanece impoluta a la lógica de mercado o a cualquier tipo de imposición: responde solo a sí misma. Santoro esboza, en ese poemario, un singular tratamiento poético de los llamados objetos de consumo y del uso del espacio público y urbano. En algunos casos hay alusión explícita a las marcas comerciales (Coca Cola, Pepsi, Shell, por ejemplo), lo cual genera un diálogo doble: con las empresas propiamente dichas y con el arte neo vanguardista o conceptual del periodo 60 -70, que también trabaja con esos materiales.⁷⁵

En *La invención de lo cotidiano* (2000), Michel De Certeau piensa la ciudad como el resultado de un enfrentamiento constante entre el poder y su respectiva resistencia. Las paredes son uno de los espacios donde por excelencia se dan disputas de sentido y donde siempre está latente la posibilidad de alterar el ejercicio de ese poder y la disciplina que subyuga a los habitantes (103-115). Las prácticas cotidianas por más intrascendentes que puedan parecer (como tomar una gaseosa) resultan desobedientes cuando se oponen a ciertos mensajes u órdenes. La literatura no funciona como un objeto más dentro del

⁷⁵ Con respecto a Coca Cola, durante esos años encontramos el caso emblemático de Andy Warhol pero también “Colombia” (1976) de Antonio Caro, “Inserciones en circuitos ideológicos: Proyecto Coca Cola” (1970) de Cildo Meireles y “beba coca cola” (1958), poema visual de Décio Pignatari. Sin embargo, es necesario hacer una breve distinción. Coca Cola no encarna o significa lo mismo para los artistas y escritores latinoamericanos que para Andy Warhol o el arte pop norteamericano. En el caso de Warhol, no es evidente la caracterización crítica o negativa de Coca Cola. De hecho, fue convocado por la empresa para participar del lanzamiento de la “New Coke” en 1985. El gesto es lo que parece ponerse en el centro: tomar objetos de la cultura masiva y colocarlos en una obra de arte, en un museo. La reproducción serial y, por ende, su capacidad de expansión rápida y amplia (al igual que con las sopas Campbell) es capturada en la imagen y admirada. Los poemas, intervenciones u obras latinoamericanas se enmarcan en un proceso de consolidación de un fuerte sentimiento antiimperialista y de rechazo a toda potencia colonial. La sociedad de consumo, el acceso a determinados bienes, la distinción social o de clase no se dan en países como Argentina o Brasil del mismo modo que en el Europa o EEUU, dado que todavía el desarrollo industrial está en curso.

sistema de consumo, ya que se propone desalienar a los demás y sacudir el orden establecido. Por ejemplo, el poema “Tome coca cola” (371) empieza con una interpelación, una búsqueda de complicidad o de intimidad que muchas veces se utilizan en los anuncios comerciales:

usted sabe
que el país no anda
que apoya su sonrisa en dos muletas
sin embargo está claro
que todo va mejor con coca cola

Aparece en el cuerpo del poema la segunda persona ya utilizada en el título y se establece así una correspondencia, un diálogo. Se apela al conocimiento previo de la situación que se plantea. A través de la personificación y del uso de la metáfora (o imagen), se muestra el estado alarmante del país (de uno en particular, de cualquiera). Expresiones coloquiales como “usted sabe” y “está claro” proyectan todavía la “entonación confidencial” que analizamos antes (Freidemberg, 1999: 189) y refuerzan la idea de que el sujeto ya está al tanto de que “el país no anda” y de cómo sobrellevar dicha realidad.⁷⁶ Coca Cola es además una de las máximas expresiones del sistema cultural norteamericano o, en otras palabras, de la *american way of life*. El último verso adopta el tono del slogan, una frase pegadiza y fácil de recordar, de cartel luminoso o de jingle televisivo. Pero en el contexto del poema, igualmente se lee el tono irónico, a partir del contraste entre el problema (un país que no anda y lo que ello puede ocasionar) y la solución (tomar una gaseosa). Coca Cola es anestesia. ¿Cómo podría modificarse un estado de cosas bebiendo Coca? La búsqueda del bienestar propio, la preeminencia de la indiferencia y la frivolidad probablemente sean causas y no consecuencias. En efecto, se puede leer también en sentido inverso: porque todo va mejor con Coca Cola es que (en parte) el país no anda. Tomar Coca representa un momento efímero e individual, una

⁷⁶ Nuevamente, es posible advertir una conexión con Raúl González Tuñón. Su poema “Eche veinte centavos en la ranura” (1926) propone, también irónicamente, una salida muy similar a “Tome Coca Cola”, que son las luces y la música del cine, para “ver la vida color de rosa”. Hay un parentesco formal ya que ambos están planteados en segunda persona (usted) y evocan al trabajador (en el caso de Tuñón, de manera explícita) que tiene consciencia de “la vida es dura” o que la cosa “no anda”. A diferencia de Santoro, Tuñón presenta al cine como la posibilidad de soñar o sentir, como una “maravilla” que produce asombro, los dos tematizan la problemática, que va a sentirse con más fuerza a mediados del siglo, del consumo o de los objetos de consumo como mecanismos de evasión.

apuesta por despreocuparse y mantenerse ajeno, aunque sea un rato. John Berger (2000) describe esta oposición, planteando que:

El propósito de la publicidad es que el espectador se sienta marginalmente insatisfecho con su modo de vida presente. No con el modo de vida de la sociedad, sino con el suyo dentro de esa sociedad. La publicidad le sugiere que si compra lo que se le ofrece, su vida mejorará. (...) Según la publicidad, ser sofisticado es vivir por encima de los conflictos. El contraste entre la interpretación publicitaria del mundo y la situación real del mundo es tremenda y a veces se pone brutalmente de manifiesto (162-166).

No negociable fue escrito durante un periodo de ‘modernización’ urbana, social y cultural de Buenos Aires.⁷⁷ La aparición de electrodomésticos como la tv a color, el VHS, los videojuegos o el walkman, de nuevos productos (la mayoría importados), el auge del rock y del pop, son algunas de las novedades que potenciaron la emergencia de lo que Guy Debord llamó “la sociedad del espectáculo”. Simultáneamente, ya estaba en los umbrales de la última dictadura cívico militar de 1976. Es posible, entonces, leer su último libro en el contexto de este cruce e imaginar esa opción de “mirar para otro lado” como postura frente un escenario cada vez más violento y represivo. Lo mismo proclama “Consignas”, con las frases hechas “quédese en el molde / no reaccione / no se meta” (364). La configuración que se traza a lo largo de los textos contribuye al contraste con la apatía reinante: tanques de guerra, cadáveres, desaparecidos, torturas, censura y hambre. El poema expone el modo en que este clima convive al mismo tiempo con carteles y calcomanías que presagian felicidad o reclaman sonrisas como las de Coca Cola.⁷⁸ En otro poema, titulado “saciedad del consumo”, leemos:

⁷⁷ No hay que olvidar que todavía a mitad y fines de los 60 estaban bastante en boga las promesas desarrollistas de renovación económica y social. Carlos Altamirano caracteriza al desarrollismo como el plan o proyecto económico que buscaba superar el modelo agro-exportador a través de una paradójica combinación de inversiones extranjeras con intermediación estatal. Para él, se trataba más de un “espíritu generalizado” que de un grupo ideológico en particular (79) y aunque la propuesta no era nada novedosa, el discurso y la terminología utilizada, sí. Cfr. Altamirano, Carlos (1998). “Desarrollo y desarrollistas”. *Revista Prismas*, N° 2. Universidad Nacional de Quilmes. 75-94.

⁷⁸ La elección de la publicidad de Coca Cola no es inocente y se vincula con una serie de publicaciones en las que Estados Unidos es el principal objeto de críticas y denuncias. Los *Informes* son un ejemplo de ello. En el caso del *Informe sobre Lavorante* (1963), Santoro reunió poemas de distintos autores en torno a la muerte de un boxeador argentino que quedó en estado vegetativo luego de una pelea en Estados Unidos: Alejandro Lavorante. Luego compiló otro que se llamó *Informe sobre Santo Domingo* (1965), en torno a la ocupación yanqui de República Dominicana. En el primero hay una fuerte denuncia sobre el uso del cuerpo como mercancía y las exigencias que la industria del boxeo impuso sobre el mendocino, quien ya había perdido dos

mujer
ejecutivo
coca-cola
usa
consolador
botella
Pepsi (371)

A modo de lista, sin conjunciones ni artículos, se construye una escena que, a partir de la aparición del sustantivo “consolador”, deviene erótica. La botella de gaseosa (ahora de la competencia) se vuelve un objeto de placer sexual. Pero si atendemos al enfrentamiento de las dos marcas (Coca y Pepsi) y al juego de palabras que se produce en el título, entonces el deseo (su “saciedad”) es consumir el producto del ‘enemigo’. Es habitual en la poesía de Santoro la utilización de imágenes eróticas o sensuales (a veces vinculadas también con lo escatológico) para resaltar el lado salvaje o pulsional de las acciones cotidianas, un mundo secreto que parece existir en paralelo al habitual, donde todo se pretende monótono y apacible. En su poética, la ‘verdad’ (o la posibilidad de acercarse a ella) se esconde en un detalle minúsculo, un movimiento que pasaría desapercibido entre los grandes acontecimientos: una mariposa muerta, un hombre durmiendo, una taza de café o de té. Por otra parte, llama la atención la palabra ubicada en el centro del poema, “usa”, que nos remite no solo al verbo “usar” sino también a la abreviatura de los Estados Unidos (United States of America). Si observamos el término en esta última acepción, entonces “usa” puede ser leído como el consolador mismo. El texto se deja leer en varias direcciones y sentidos posibles (gracias a la ausencia de conectores, artículos, pronombres, etc.), como los juegos de ‘unir con flechas’ o los crucigramas.

En otros textos, el diálogo se entabla con las señales o letreros urbanos que intentan guiar el comportamiento de los paseantes. Por ejemplo, “Prohibido escupir en el suelo” (364), que, con una estructura similar a la anterior, dice:

para usted que está desesperado
que ya no puede más
y quiere sacar el alma por la boca
hay una simple ordenanza que señala:
el piso tiene que estar limpio
para caerse muerto

veces por K.O. y no podía pelear en esas condiciones. El segundo, tiene un tono tal vez más álgido, en poemas como “Yanquis hijos de puta” de Humberto Costantini.

La fórmula utilizada de la segunda persona nos reenvía al tono publicitario y a las muletillas de venta que apelan a la empatía entre el vendedor y su cliente, como si el primero supiera exactamente qué necesita o anhela el segundo. Pero lo que se ofrece en este caso no es producto del deseo ni viene a cubrir una necesidad: la consigna se burla del sujeto que está a punto de reventar, le es indiferente porque privilegia la limpieza por sobre la muerte. La ordenanza representa la ley externa al poema, aquello que hay que respetar o cumplir, acordado y estipulado por el poder estatal y político. Este término evidencia la crítica, ya que la ironía está del lado de los gobernantes; son ellos quienes se preocupan por lo superfluo o trivial. De Certeau (2008) nos dice que si es cierto que el orden espacial organiza un conjunto de posibilidades –por ejemplo, marca por donde se puede circular– y de prohibiciones –tales como no pasar–, el paseante actualiza algunas de ellas. Algo de esto ocurre en “Calcomanía” (371):

sonríe
dios te ama
disimula
el comisario vigila

Disimular es la posibilidad de crear un atajo, de fugarse, de volverse invisible para los guardianes del orden; esos dos últimos versos funcionan a modo de pista, de seña, de instrucción para sobrevivir. Por momentos cuando leemos sintagmas reconocibles como pintadas o carteles, parece que la ciudad tomara la voz poética a través de ellos. El uso o la incorporación, en la textualidad, de estos discursos que cruzan el espacio permite a Santoro diseñar una insurrección cotidiana, una utopía de los pequeños actos. No hablamos de grandes revoluciones, en mayúscula, menos de epifanías o iluminaciones, sino de transformar el espacio que se habita, mínimo, quizás diminuto. Prestar atención, conmovirse, disimular ante el comisario, reírse, son alguna de las formas de resistencia. Tal vez porque los proyectos grandilocuentes como la lucha armada o la guerra de guerrillas se saben perdidos; tal vez porque la transformación que se pretende es tan profunda, que abarca hasta los más exiguos gestos.

Finalmente, operaciones similares, y en diálogo con *No negociable*, continúan en las “Series” y otros textos que Santoro escribió entre 1971 y 1977 pero que no pudo reunir y publicar, aunque algunos aparecieron sueltos en diferentes revistas de poesía. Esas “Series” son poemas de versos breves (de tres o cuatro palabras aproximadamente), que se encadenan en torno a algún tópico común: la literatura, la política, la libertad, la

televisión, entre otros. Muchas de ellas recuperan dichos populares o refranes y otras retoman el discurso de los medios de comunicación y el mercado. Por ejemplo, “Censo” toma una frase hecha, familiar para los lectores: “somos muchos / y nos conocemos poco” (418). Otras veces, el poema se acerca al aforismo o al proverbio, sobre todo cuando se tratan del quehacer poético: “poeta que está con las manos vacías / debe cambiar su oficio”. O “el poeta y el pueblo / comen en un mismo plato” (432). Sin embargo, también nos remiten a las advertencias urbanísticas: “alto quien vive” (449). Y, por último, al mundo del espectáculo y la tv:

el alacrán
de pantalones oxford
baila con un swing pretencioso
y hay orden de imitarlo (463)

La televisión es, como Coca Cola, evasión pura, imitación de pasos de baile, pero también de conductas, de modos de ser; imitar no es, además, el resultado de la voluntad individual sino una orden. Esta serie, pareciera reclamar fin al engaño, a la pasividad, a la comodidad y la indiferencia. Por eso, como contrapartida de los medios que desinforman o del espectáculo que nos adormece, está la poesía. Uno de los últimos textos se llama “Noticioso” y pone al poeta en el lugar del que informa:

el país es un kilombo
el poeta le informo
y usted se enteró primero (464)

A lo largo de su obra, advertimos una confianza inquebrantable en la poesía y en la escritura como modos de conocer pero también de socializar o hacer visible lo que está detrás, lo recóndito (como el anagrama), y de modificar el estado de cosas actual y sacar al lector de su quietud. Santoro nos obliga a reenfocar el lente, a volver a mirar esos carteles o mensajes de la calle, a dudar de las publicidades y de la televisión, a detectar las intenciones que pretenden mantener ocultas. Por eso, quizás, el epígrafe con que abre su último poemario dice, a modo de sentencia y de proyección: “Si mi poesía no ayuda a cambiar la sociedad / no sirve para nada” (358).

CAPITULO II

Soy un arlequín, / un arlequín que canta y baila/
para ocultar/ su corazón lleno de pena

Enrique Santos Discépolo

1- PENAS QUE HACEN REÍR

Henri Bergson comienza su célebre ensayo *La risa* (2016), preguntándose, entre otras cosas, por la dimensión social del humor y de lo risible. Justamente, porque la risa, como efecto o resultado de operaciones y estrategias propias del humor, apela en muchos casos a la imaginación social, colectiva y popular es que nos interesa en este apartado leer su aparición y tratamiento en la obra de Santoro.⁷⁹ A su vez, Bergson no piensa la risa solo como un efecto (una consecuencia de determinados gestos, mecanismos, formas) sino también como significado social, aunque sin descartar su plano estético. En las páginas de Santoro, emergen múltiples operaciones propias del humor, que mutan, se desplazan y van adoptando distintos matices a lo largo de su recorrido, tal como veíamos antes con el tratamiento de la ciudad. “¡Cuánto dolor que hace reír!” es el verso final del tango “Soy un arlequín” de Discépolo (a quien Santoro admiraba y rendía homenaje) y que sintetiza o captura, de alguna manera, su mueca cómica. Podemos decir, siguiendo al tango, que la risa en la poesía de Santoro es una actitud frente al horror.

A pesar de sus vaivenes, se aleja del tono luctuoso o elegiaco al que apelaron otros poetas para hacerse eco de lo que pasaba, y que muchas veces buscaban conmover al lector con fines pedagógicos y/o moralizantes. Encontramos algunos ejemplos en Juan Gelman o Francisco ‘Paco’ Urondo, por citar nombres significativos dentro del campo literario, quienes recurrieron –no siempre ni de manera lineal– a una construcción poética de la violencia o de la represión que se vivía en esos años, sin recurrir al humor.⁸⁰ A veces,

⁷⁹ Es muy basta y amplia la producción teórica en torno a la comicidad y el humor. Mientras que algunas plantean oposición entre ambos conceptos (Pirandello, por ejemplo), otras incluyen al humor dentro del campo más general de lo cómico (el caso de Batjín o de Freud). A efectos de nuestro análisis, nos interesa no tanto entrar en estas particularidades sino quedarnos con una definición más bien general del humor como un entramado de operaciones textuales/discursivas que logran poner en cuestionamiento el mundo conocido y al mismo tiempo provocar la risa.

⁸⁰ Consideramos solo las obras escritas y/o publicadas entre 1970 y 1977, es decir, desde la antesala de la dictadura hasta el momento de la desaparición de Santoro. Sabemos que las trayectorias de estos poetas son muy amplias y por eso únicamente nos referimos a lo producido durante ese momento. Por ejemplo, en *Cuentos*

en clave más o menos solemne, didáctica o indagatoria, el espacio poético se configura como homenaje y recuerdo a las víctimas, en tanto modelos éticos y/o militantes; otras veces como lugar de defensa o imaginación de programas políticos y también de exploraciones metafísicas –muchas veces en clave autobiográfica– acerca de la vida y la muerte, el exilio o la pérdida, tópicos recurrentes.⁸¹ También es posible leer muchos de estos elementos en un corpus de poetas, más jóvenes y menos conocidos que Urondo y Gelman, como Daniel Omar Favero, Carlos Aiub, Joaquín Areta, Enrique Courau, entre otros.⁸²

Por su parte, Santoro afirma y explota el potencial crítico de la risa, fuerza que en algunos casos estuvo asociada con Satanás o con la locura, como lo describe Charles Baudelaire (1988: 30-33). La risa está siempre en una zona de intersección con la moral y, en la medida en que es considerada una práctica comunitaria o colectiva, hay que pensar también en posibilidades y límites de lo risible. Santoro nos pone, entonces, frente a una pregunta de apariencia simple y a esta altura, ineludible: ¿de qué nos podemos (o no) reír? Este interrogante podría deslindarse en dos direcciones o dos momentos de su poética. En una primera etapa, el humor se roza con lo absurdo, lo inesperado, lo ridículo y se destaca la satirización de ciertos personajes o estereotipos como los burócratas, los profesionales

de batalla, Urondo reflexiona en torno a la pregunta de si existe un Poeta (con mayúscula) de la Revolución, denuncia el allanamiento de su casa y apunta la ausencia de un Sargento Cruz entre la milicia que fue a detenerlo. La cobardía y la ignorancia de los militares se muestran como contracara de la tenacidad que todavía conserva el yo poético, un “hombre perseguido” (2007: 474), que oscila entre el sufrimiento y la fuerza de sus convicciones ideológicas. O en *Relaciones* (escrito entre 1971 y 1973), Gelman recurre de manera insistente con las preguntas retóricas que imprimen un tono reflexivo, sobre todo en relación al proceso revolucionario que se estaba gestando entonces. Ver: Dalmaroni, Miguel A. (2001). “Juan Gelman: del poeta-legislador a una lengua sin estado”, *Orbis Tertius*, Año 4, N°8, Universidad Nacional de La Plata, 117-136. Disponible en http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2923/pr.2923.pdf

⁸¹ No nos interesa tanto detenernos en una caracterización de las tendencias formuladas en las décadas del sesenta y setenta, de por sí heterogéneas y divergentes, ni tampoco hacer un trabajo comparativo entre Santoro y otros poetas. Aunque su obra no se posiciona en ningún momento “en contra de”, es necesario resaltar que circulaban otras propuestas estéticas para el tratamiento de referentes –que Santoro comparte con otros autores/as– como los estragos del terrorismo estatal, la pérdida de amigos y familiares, la militancia política, etc. Leónidas Lamborghini (1987) hablaba de la poesía de “la lagrimita” para referirse a las poéticas que se acercaban a esos tópicos desde el lirismo, la elegía o el lamento. Su hermano Osvaldo esboza una idea similar acerca de la “cosa llorosa” o “quejosa” (1980: 50) que identifica con González Tuñón, quien a su vez ejerció un peso significativo durante los sesenta y cuya obra fue difundida y tomada como “faro” para muchos jóvenes poetas. Queremos remarcar, por último, que todavía hoy los cruces entre humor y terrorismo de estado o dictadura, no son los más habituales. Andrés Barba se detiene en la relación entre lo cómico (en la industria cinematográfica) y ciertas tragedias como el Holocausto, y plantea que la guerra o el genocidio ocupan un lugar sagrado e inexpugnable al humor (al igual que la religión o los dioses), donde el peso del dolor es muy fuerte y la broma no solo no es tolerada sino que en muchos casos es abiertamente combatida (143-144).

⁸² Todos ellos aparecen en antologías o compilaciones de escritores desaparecidos y víctimas del terrorismo de estado, publicadas entre 2005 y 2010. En el caso de Courau, fue amigo de Santoro y publicó uno de sus libros bajo la editorial *Papeles de Buenos Aires* para la que Santoro dirigía una colección. Sabemos que hay matices y distancias entre estos nombres pero es posible ver una continuidad de ciertos tópicos y registros en los poemas producidos previa y durante la dictadura.

o los escritores consagrados. En la segunda instancia, que corresponde al final de su trayecto, el tono se vuelve más cínico e irónico y el humor deviene negro, teniendo a la muerte como su principal objeto. El pasaje entre uno y otro, como veremos más adelante, lo marca *Poesía en general* (1973) donde conviven y fluctúan ambas inflexiones.

1.1 El diente postizo de Kafka

“Kafka tenía un diente postizo / por eso los chicos se asustan del dentista” (Santoro 300), dice uno de los poemas de *Uno más uno humanidad*. El humor en esos textos que van desde fines de los sesenta a principios de los setenta pretende mostrar el lado absurdo de la vida cotidiana. ¿Qué relación hay entre el diente postizo y el miedo al dentista? ¿Habrán leído esos chicos a Franz Kafka? ¿Sabrán quién es? Kafka tematizó en *Carta al padre* el respeto y el miedo a la autoridad paterna. ¿Serán los niños unos pequeños Kafka frente al dentista? Como sea, esos versos evidencian el doble movimiento de Santoro: buscar lo risible en los grandes nombres de la literatura como Kafka y la aparente falta de sentido en lo que acontece diariamente en el mundo. Podemos ver en esta cita, el germen de un ejercicio que se profundizará más tarde en *Poesía en general*: la ridiculización de las figuras de poder y en particular de su fisonomía.

Sus primeros pasos nos retrotraen a *La Cosa* (1962), una revista humorística que él mismo editaba, escribía y vendía en las puertas de los cines; un “aparecedario satírico”, como indicaba el subtítulo. ‘Sátira’ es justamente la palabra clave de este primer periodo, siendo como propone Bajtín (1986) “un género carnavalizado” (179), ya que produce modificaciones discursivas en función de una percepción carnavalesca del mundo.⁸³ En su poesía, el mundo que habitamos todos los días es un mundo al revés, donde los objetos y sujetos están dislocados, corridos de eje. En *La Cosa*, por ejemplo, hay una satirización respecto de los periódicos o revistas tradicionales que dan las noticias diarias y que, en cierto modo, son una voz legitimada o autorizada. Contra los nombres propios o marcas registradas de los medios de comunicación, aparece “La Cosa”, que puede ser todo y nada

⁸³ Mijaíl Bajtín (1987) define al carnaval como un estado peculiar del mundo, en el que los sujetos se renuevan por medio de un proceso lúdico que dismantela las jerarquías impuestas, más o menos explícitas, por el orden social dominante, a través de la parodia y de la risa. Nos parece relevante usar este término en tanto la risa, la burla y todos los mecanismos cómicos son comunitarios, es decir, no individuales y silenciosos. En el caso de Santoro, hay una apelación a nociones e ideas compartidas que posibilita suspender el respeto habitual por las autoridades y poder ridiculizarlas, someterlas a procedimientos humorísticos y reír de manera reflexiva. La risa del carnaval es una risa festiva pero también es rebelde, transgresora y crítica.

al mismo tiempo. A veces ‘la cosa’ es quien habla: “LA COSA ha descubierto después de una profunda investigación, que el negro es un ser humano” (632). Otras veces es el referente: “La cosa es el revés del saco. / Oíme la cosa es esto: / lacarrasperadelpolítico / saltorranacarreramar / elpaísoccidentalcristiano / virgonosedejentardiafavorableel17 (...)” (630). La pregunta ¿quién o qué es La Cosa? puede desplazarse e interpelar al periodismo o a la comunicación en general y cuestionar la naturaleza o el origen de la información, incluso qué identificamos como tal y qué no. Como en la cita, a veces las investigaciones o noticias son en realidad la descripción de un estado de cosas que para muchos puede ya ser conocido o evidente, como que los negros son seres humanos; la ironía desnuda que no todos lo consideran así. Por otro lado, los juegos verbales y fonéticos también son un rasgo común y recurrente –en este caso el amontonamiento de las palabras y la aliteración–, y dan lugar a un ludicismo poético que se remonta hasta la vanguardia, al “carnaval del lenguaje” como lo llama Francine Masiello (1977) en relación a Oliverio Girondo. *La Cosa* incluye además unas “Instrucciones cívicas” que dialogan de algún modo con los poemas de la serie urbana. En ellas se enumeran una serie de “consejos” como “No se resfríe / No se deje morder / Use sobretodo en invierno / Barra diariamente su casa (...) No se muera / Tampoco” (642). Lo mismo que “Campaña de Urbanidad” (646-648):

Prohibido pisar el césped.
Cuidado, recién pintado.
Prohibido estacionar.
(...)
Prohibido para menores de 18 años.
Inconveniente para menores de 14.
No apta para menores de 16.
Tire hacia adentro y levántese.
Alto. Frene. Pare. Siga.
No molestar al león.
Prohibido viajar en los estribos.
Vías electrizadas.
Prohibido pescar.
Agítese antes de usar.
Cierre ates de encender (...)
En suma, respete las disposiciones en vigencia.

Estos ejemplos se relacionan con los discursos ‘oficiales’ o institucionales que pretenden normalizar los cuerpos y las conductas humanas, a través de la imposición de determinadas normativas que en el poema son objeto de burla. El humor no sólo produce la risa festiva, como dice Bajtín, sino que además habilita la rebeldía, es decir, incita a

revisar y discutir la naturaleza de las órdenes. El uso de los imperativos presenta al menos dos problemas: por un lado, de parte de quien dicta las órdenes, ya que debe ser una persona autorizada o legitimada para hacerlo y, por otro, la capacidad de esas imposiciones de ser cumplidas por el resto. Según Bergson (2016) lo absurdo no es fuente de comicidad sino un medio a partir del cual lo cómico se nos revela (83). En este caso, lo absurdo parece surgir tanto de la posibilidad de que cualquiera ('la cosa') dicte esas sentencias, como de la convivencia de mandatos o sugerencias verosímiles tales como abrigarse, con otras imposibles de realizar como "no morir". El trasfondo del chiste pareciera basarse en el sentido común: es absurdo pedir lo que nadie puede hacer. La exageración, otro recurso típico de la comicidad, está dada por la acumulación de una cantidad considerable de normas y termina por asfixiar y cercar al sujeto que deviene marioneta o títere. Santoro, en términos de Bergson, toma un sistema de acciones y relaciones triviales y lo exaspera hasta el punto de evidenciar nuestra somnolencia y despertarnos a partir del carácter absurdo de lo cotidiano o habitual (84). El sujeto observa como un *voyeur*, con detenimiento, y hace un inventario o registro de escenas y objetos que parecen no guardar ningún tipo de correspondencia entre sí, pero que concatenadas pintan el grotesco y sinsentido escenario de la vida diaria en la ciudad:

hay un sillón tirado en el medio de la calle
hay un perro ladrándome en el hombro (147)

[...]

los generales con los testículos plastificados
y los empleados copulando adentro de un cesto de papeles
y la gente que llora cuando se muere un arzobispo
y las mujeres desnudas arriba de los colectivos
y los estudiantes sietemesinos
y los políticos con diarreas de verano
y los funcionarios que no tienen calzoncillos
y los economistas fabricantes de inodoros
y los leprosos amantes de los secretarios
y los burócratas con derrames infecciosos
y los futbolistas atropellando con sus coches a los jubilados
y los presidentes comprando materia fecal en los remates (...) (155)

En *Pedradas con mi patria* (1964) podemos percibir la realidad trastocada e irrisoria: cosas tiradas, cuerpos enfermos o infectados, sexo, accidentes y excremento en todas partes. Hay un desvío respecto de aquello que puede ser considerado 'serio' (o que porta un sentido más o menos estable y compartido), como las instrucciones cívicas o las

distintas profesiones enumeradas en el ejemplo. El inventario de imágenes acentúa el efecto de deformación visual. La enumeración hiperbólica genera el efecto de caos. Además, Santoro juega con las suposiciones y presupuestos del lector respecto de lo ‘serio’ o ‘profundo’, por ejemplo, las tareas que realiza o no realiza un oficinista o un político. Pueden resonar en esas líneas, levemente o de manera sutil, las imágenes surrealistas creadas a partir del automatismo y el anhelo de una imaginación libre, es decir, sin regulación mental. En algunas construcciones como la de los futbolistas atropellando jubilados (por mencionar una), podemos recordar la metáfora del Conde de Lautréamont del encuentro fortuito entre una máquina de coser y un paraguas sobre una mesa de disección.⁸⁴ Más o menos consciente, Santoro muestra, a la manera de los surrealistas, que es posible reunir lo inesperado con lo ilógico o lo incoherente, lo plebeyo con lo culto, lo cómico con lo sobrio o mesurado, y que no todo lo que ocurre es siempre plausible de explicaciones racionales. En *Uno más uno humanidad* se enfatizan estos recursos y efectos:

un vientre se independizó de una mujer y acusa en las
veredas
a las chicas que van a estudiar piano
los fabricantes de cinturones están desesperados
porque una monja a las cuatro de la mañana descubrió
su sexo
y quiere besar a todo el mundo (291).
[...]
a la hora en que los vigilantes se asustan del hombre de
la bolsa
y el profesor universitario se prueba el corpiño de su
abuela (...)
a ciertas y determinadas horas
hay alguien que aún cree que Jesucristo levantaba pesas (294).

Nuevamente aparece la cuestión sexual, como lo oculto que se devela y provoca el caos. No es nada más ni nada menos que una monja –signo de castidad y ‘pureza’– la

⁸⁴ Desde la década del cincuenta y en adelante, se puede hablar de un retorno de las tendencias surrealistas a la escena poética argentina, sobre todo en figuras como Alejandra Pizarnik y el grupo *Poesía Buenos Aires*, pero también en poetas como Miguel Ángel Bustos, amigo personal de Santoro y compañero en el PRT. Más allá de las apropiaciones y los diversos usos, Santoro no desconoce esta presencia. La imagen de Lautréamont es retomada por el surrealismo francés y convertida, de alguna manera, en una síntesis de los planteos generales del movimiento. Por un lado, nos sirve para observar la dimensión visual que aparece en los poemas de Santoro con bastante énfasis. Y, por el otro, para analizar estas articulaciones cercanas al absurdo o incoherente, según la lógica tradicional. En sus textos empieza a notarse cierta preocupación por generar efectos de extrañamiento o de desautomatización que tienen un antecedente insoslayable en la vanguardia histórica, específicamente en el surrealismo y en el dadaísmo.

que ocasiona la desesperación. En ese caso y en el del profesor, son modelos que no solemos asociar en la cotidianeidad con situaciones humorísticas sino todo lo contrario; tanto una clase universitaria como una misa o actividad religiosa son espacios de silencio y de respeto, con tiempos y códigos específicos. En efecto, estos arquetipos están sexualizados, reducidos a los bajos instintos, a sus puntos débiles. Lo religioso –y en particular el catolicismo– es motivo de risa en estos poemas y remite a una extensa tradición cómica que va desde el medioevo hasta la actualidad. De esa manera, se puede observar cómo Santoro toma de punto a las autoridades o sujetos de poder sacralizados o divinizados por la sociedad, a los guardianes del orden establecido, a los escritores de renombre o prestigiosos, a todo lo que aceptamos tal cual es dado, sin cuestionamientos.

Bajo el título “Nos negaron su colaboración” se listan los nombres de escritores y artistas que no quisieron, ficticiamente, colaborar con la revista *La Cosa*: el primero de ellos es Jorge Luis Borges, junto con Alberto Girri, Victoria Ocampo y Silvina Bullrich. No es casual que aparezcan estos apellidos del grupo Sur, ya que representan una elite intelectual y literaria de la que Santoro buscaba diferenciarse. De todos modos, lo interesante es la mezcolanza de nombres de todo tipo de épocas, rubros y alineaciones políticas y estéticas: Mirtha Legrand, el autor de *Mío Cid*, Sanfilippo, Rembrandt, Mao Tse-Tung, etc. Poner a Borges al lado o a la par de “los concesionarios de carritos de la costanera” (629) es un gesto de irreverencia respecto del lugar que ocupa en el contexto cultural y a su vez de la importancia relativa que tiene su no-participación.

1.2 Más poesía menos policía

En 1973 aparece la primera edición de *Poesía en general*. Son tiempos de la Doctrina de Seguridad Nacional, del Plan Cóndor y de las dictaduras militares latinoamericanas, ya instaladas en la región (Brasil, Chile y Uruguay).⁸⁵ La creciente militarización interna

⁸⁵ Sobre el trasfondo de la aguda confrontación bipolar –manifiesta en la intensificación de la escalada militar norteamericana en Vietnam–, los países latinoamericanos quedaron involucrados de lleno en la Guerra Fría, adoptando la Doctrina de Seguridad Nacional propuesta por Estados Unidos. Esta consistía en combatir un “enemigo interno” (ya sea el comunismo, las guerrillas urbanas o la llamada “subversión”) y considerar como garante del orden social al Ejército y/o a las Fuerzas Armadas. Este proceso político-militar ya se venía gestando desde la década del 60 con el plan CONINTES (1958) ejecutado por Frondizi, que permitía militarizar los centros urbanos y poner a las FFAA a disposición de la represión interna. Sin embargo, el escenario se tornará cada vez más represivo y violento, hasta culminar con el golpe de estado del 76. Ver: Rapoport, Mario y Ruben Laufer (2000). “Estados Unidos y los golpes de estado en Brasil y Argentina en los años 60”. *Revista Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe, EIAL*, Universidad de Tel Aviv. Vol. 11, N° 2. Míguez, María Cecilia (2013). “¿Anticomunistas,

comenzaba a sentirse cada vez con más fuerza en las calles y en las vidas diarias de los habitantes. En ese contexto, sale esta plaqueta, recubierta por una faja, con una leyenda que remitía a un “error de imprenta” por el cual las tapas habían salido invertidas:

El maleficio militar
al imprentero hizo equivocar
Amigo lector comprenda
del error ninguno escapa
en este libro-carpeta
se dieron vuelta las tapas (657).

En la última página, un breve texto organizado en versos dice, además, que “No se ha hecho el depósito que/ marca la Ley 11.723 todavía” (329). Este libro-carpeta anticipa desde su formato material, el juego humorístico propio de Santoro. El encuentro con el texto ya es de extrañamiento en cuanto a las formas tradicionales de publicar y a las funciones típicas de la tapa, contratapa, paratextos, etc. Por otro lado, el poema que oficia como aclaración o advertencia del “error” causa un efecto infantilizante, acentuado por la presencia de la rima –recurso poco usado por Santoro y por la poesía argentina de esas décadas–. Especialmente en los primeros dos versos resuenan las rimas y coplas para niños, utilizadas generalmente con fines didácticos. Por último, la impresión del texto se reconoce como “ilegal”, o en un marco de ilegalidad, por no cumplir con la ley de propiedad intelectual.⁸⁶ En el contexto en que se ubica esta publicación, este elemento no es únicamente un guiño audaz o mera ironía:

Bajo los manes por ahora
victoriosos del prode, la tortura,
la carestía, la desocupación, los
negociados y las elecciones
fraudulentas, se dio por
finalizada la impresión de este
monumento gráfico poético (329).

Este poema final plantea una disyuntiva; es decir, por qué habrían de pagar o respetar una ley, escritores o editoriales, en un país donde el “gobierno” que debería

antiestatistas, antiperonistas? La “nacionalización” de la Doctrina de Seguridad Nacional en la Argentina y la legitimación del golpe de estado de 1966”. *Revista de la Sociedad Argentina de Análisis Político*. Vol. 7, N° 1.

⁸⁶ El último poema se fecha en el mes de enero de 1973. Todavía el gobierno estaba en manos de la dictadura de Onganía, iniciada en 1966 con la interrupción de la presidencia de Illia, y que, por esos meses, tenía a la cabeza al teniente general Lanusse. Recién en marzo de ese año se convocó a elecciones y Héctor Cámpora resultó electo.

hacerla cumplir es ilegal e ilegítimo. La literatura es, una vez más, lugar de reflexión acerca de la legitimidad o viabilidad de las imposiciones externas, de ‘arriba hacia abajo’.

Bergson considera como recursos propios de la comicidad: la caricatura, la ridiculización y la deformación. En varios poemas de este libro, se utilizan dichas operaciones textuales para criticar política y socialmente al aparato represivo del estado, individualizado en el general o el policía. Los agentes del terror, los militares (los portadores de armas legales, “el hijo predilecto de la muerte” (315), son caracterizados a partir de la parodia y ridiculización, puntualmente, de su cuerpo o aspecto físico. En primer lugar, se advierte especial énfasis en el “culo” del general, como parte predilecta para generar la risa. El segundo poema dice en los últimos versos: “Baja su culo gordinflón/ y a manera de efebo reluciente/ se caga en el país con toda el alma” (310). Como se lee en la cita, es habitual el uso de un lenguaje coloquial, escatológico por momentos, y repleto de términos provenientes del lunfardo. Es posible, asimismo, vincular esta imagen del general “gordinflón”, “traficante de panes” (324) de “barriga plagada de oropeles” (326), con un estereotipo bastante difundido sobre todo en los medios masivos de comunicación (el cine y la televisión). Por ejemplo, el personaje “Sargento García” (Henry Calvin) de la serie televisiva *El zorro*, emitida durante la década del 50, o el personaje del “Comisario” de la serie argentina *Hijitus* (transmitida entre 1967 y 1974), por nombrar algunos de los más familiares. Esta imagen del policía tosco, obeso, con poca inteligencia y/o destreza –en tanto sujeto que *ejecuta* y no que piensa o razona como el detective/investigador– también encuentra algunas resonancias en el género policial y en el *comic*, tanto norteamericano como argentino, con presencia hasta la actualidad.

En diversas ocasiones, la mención del “culo” da lugar a una serie de metáforas y juegos verbales relacionados con el excremento o la “mierda”: “el país está hecho mierda. / ¿quién lo desenmierdará? / el que lo desenmierde/ buen desenmierdador será” (368). En otro texto, “Penitencia”, se lee el mismo verso diez veces: “no debo tocarle el culo al general” (372). El culo es intocable, signo de autoridad o distinción, y al mismo tiempo origen de todos los males, podredumbre y descomposición.⁸⁷ Al igual que la panza, el culo es su sello distintivo; es muestra del exceso y la deformidad.

⁸⁷ No es nuestro interés rastrear en este artículo los diversos usos culturales y/o literarios del “trasero” o “culo” –que van desde Francisco de Quevedo, Luis de Góngora, Rabelais y Sade y llega hasta la televisión de nuestros días–, sino resaltar que Santoro apela a un acervo popular

Otro recurso utilizado para ridiculizar es la feminización del general, a partir de ciertas comparaciones como: “él está como una miss de barrio/ orlado de cintas y bastones” (310), donde “Miss de barrio” funciona como elemento diametralmente opuesto al general, ya que éste se asocia fuertemente en el imaginario popular con la masculinidad, la fortaleza y virilidad. El hecho de que sea “de barrio” (y no “universo”) resalta además su carácter local, restringido o de corto alcance. También se hacen comparaciones con personajes como el matachín o el bufón (327), que pertenecen a un ámbito en las antípodas de lo militar y más bien festivo y humorístico. Por último, se produce la animalización del oficial: en cerdo, hiena, serpiente, alacrán, yacaré y otros. La mayoría de las veces se trata de animales que o bien se asocian con la mugre y la suciedad como el cerdo o el chanco, o matan a sus presas y lastiman a quienes se intentan acercar. Santoro profana entonces, a través de la risa, la imagen del militar. Decimos profanación a partir de Giorgio Agamben (2005), quien interpreta este proceso como opuesto al de secularización:

La secularización es una forma de remoción que deja intactas las fuerzas, limitándose a desplazarlas de un lugar a otro (...) La profanación implica, en cambio, una neutralización de aquello que profana. Una vez profanado, lo que era indisponible y separado pierde su aura y es restituido al uso. Ambas son operaciones políticas: pero la primera tiene que ver con el ejercicio del poder, garantizándolo mediante la referencia a un modelo sagrado; la segunda, desactiva los dispositivos del poder y restituye al uso común los espacios que el poder había confiscado (102).

Lo que queremos decir es que Santoro no solo corre o saca de lugar a quienes detentan algún tipo de poder, sino que les hace perder su investidura, consiguiendo así que podamos reírnos de ellas. Una operación similar a la de El gran dictador, el film que Charles Chaplin hizo parodiando (y condenando) a Adolf Hitler y a las dictaduras en general. Este fenómeno es analizado por Andrés Barba (2017), para quien “es imposible hacer una parodia sobre algo (o reír contemplándola) sin reconocer implícitamente su importancia” (15). Sin duda, en estos poemas, el general encarna una preocupación y es considerado relevante en el desarrollo de los hechos, incluso como amenaza a la propia vida. Pero también es lo que avergüenza, de ahí quizás la insistencia en su analogía con el excremento o los olores que suelen abochornarnos. Su presencia da lugar a un conflicto

compartido, de chistes, guiños, burlas y expresiones sobre el “culo”. No resulta casual esta pluralidad de sentidos ya que, al menos en nuestro país, es un tópico presente en muchas expresiones de uso coloquial, como por ejemplo tener suerte (tener “culo”) o mal ánimo (estar como el “culo”).

subjetivo ya que se muestra como todo lo que no hay que ser y como lo que es necesario combatir internamente:

Una de las condiciones más fascinantes de la sátira es que nos pone en compromiso frente a nosotros mismos. Cuando más nos ofendemos, más demostramos haber creído en nuestro interior que había verdaderos motivos para la sátira. Nuestra ofensa es el termómetro perfecto de nuestra desconfianza con la dignificada de aquello a lo que fingíamos tener respeto (Barba, 2017: 27).

En este poemario confluyen las dos inflexiones humorísticas de las que hablábamos antes, dado que están latentes la sátira y la ridiculización pero también el humor negro. “No hay que dejarle hincar en el futuro / su carie brillante y acerada” (315) es tal vez un presagio de lo que vendrá, cuando los militares dejen de ser un “bufón miserable” (327) y pasen a ser “hi-jos-de-pu-ta-hi-jos-de-pu-ta” (372). La pérdida de respeto por la autoridad se convertirá después en bronca incontenible, horror y denuncia.

1.3 Poemas negros y sin filtro

Alain Badiou dice en su *Breve tratado sobre ontología transitoria* (2002) que “el poema no tiene porqué ser el guardián melancólico de la finitud” (20). Aunque el motivo de muerte o finitud de la vida se presenta casi como una obsesión en los últimos libros, eso es justamente lo que Santoro evita. Toda su obra puede leerse como un intento de “hablarle a la desgracia” (349), sin llorar, sin victimización y por momentos añorando el pasado pero siempre mirando hacia el futuro. El tema de la finitud de la vida o del sujeto hay que anclarlo, en este caso, en un contexto histórico específico, signado por la violencia política, los golpes militares, la censura, persecución y desaparición de personas, incluido el propio Santoro. En su periodo final, el humor negro se hace presente con mayor énfasis que antes. La caricaturización del militar es sustituida por imágenes más crudas e irónicas; “poemas negros sin filtro” y ya no “poesía en general” o “cosas claras”. En teoría, el humor negro se ejerce sobre situaciones que comúnmente darían lugar a sentimientos como la piedad, el temor o la lástima, y por eso, uno de los tópicos más recurrentes es la muerte. Al tratarse de asuntos que conmueven al sujeto o implican algún tipo de dolor es que se vincula o afecta directamente a la moral, muchas veces causando controversias o polémicas. También se suelen utilizar otros sinónimos como humor cínico, humor macabro, o como en el caso de Baudelaire: “lo cómico feroz”. André Breton (2007) retoma el concepto antiguo de “bilis negra” de la medicina helénica que

asociaba los líquidos del cuerpo con el humor (estado de ánimo) de los sujetos, en ese caso, con la tristeza, el pesimismo y la melancolía. Para Sigmund Freud (1992, 1991) –a quien Breton sigue en su análisis– el humor es una manera, entre otras, de exteriorizar contenidos y asuntos conflictivos o dolorosos, en otras palabras, de decir cosas que de otro modo no podrían ser dichas. Él describe al humor negro como “el caso más grosero del humor, el humor de patíbulo” (1991 216), al que, no obstante, reconoce como grandioso, ya que logra hacer confluír el efecto de familiaridad con el de extrañamiento. El humor negro provoca que el sujeto en vez de lamentarse o desesperar ante un hecho terrible, logre asombrarse y neutralizar sus consecuencias. Se lee en “Poema problema”:

si un torturador
torturó a 15 personas
y se le murieron 6
¿cuántas le quedan? (368)

La aparente naturalidad con que se afronta la tortura, como si se tratar de un mero acertijo matemático, es bastante audaz, y simultáneamente nos coloca en otro plano, donde surgen nuevos interrogantes, si se quiere, metafísicos: después de una tortura, ¿qué queda del torturado? ¿cómo se sigue? El poema pone en cuestión, aunque de un modo sutil, la categoría ‘persona’, después de una tortura. Hay, además, una paradoja entre la entonación infantil, que se mantiene bajo la forma del juego o problema matemático, y el referente, que ya no se trata de un error de imprenta (como en Poesía en general) sino de torturas y muerte. El acento carnalesco se pierde paulatinamente y la “risa festiva” de la que habla Bajtín, se pierde. Ya no es más el cuerpo risible del gordinflón general sino los cuerpos de los luchadores populares, los compañeros, los fusilados:

.....
contó los agujeritos del fusilado? (373)

Este poemario involucra constantemente al lector al abrir interrogantes. Lo mismo ocurre con “La emoción mayor de Buenos Aires” (370), texto que consulta “¿en cuál de estas 3 ciudad / asesinaron a / Mariano Pujadas / Ana María Villareal (...) etc.?” Luego nombra en forma de lista a todos los caídos, con nombre y apellido, y concluye: “en Rawson / en Bahía Blanca / o en Trelew?” Se trata de preguntas con una retórica infantil, por ejemplo, por el uso de diminutivos pero también porque abordan temas que podemos considerar “prohibidos”, no solo por la censura dictatorial que impedía, literalmente, hablar de las torturas y desapariciones, sino porque al generar dolor, muchas veces se

esquivan. La retórica infantil o infantilizante, posibilita saltar esa lógica de lo reprimido; no repara en ella, pregunta. En consonancia, Sergio Cueto dice que “el humor es el ethos de la infancia” (2008: 23), justamente porque vuelve al juego un hábito –y el humor habita jugando–, del que los niños no se cansan.⁸⁸

También la ironía es un recurso muy utilizado y opera como una suerte de conducto a través del cual canalizar la bronca frente a las injusticias: “Tratémonos dulcemente, hijo de puta (617). Los títulos dialogan con el poema, son parte del juego, como en el ejemplo, titulado “Sacarina” (un edulcorante o endulzante sintético). Tal como la define Booth Wayne (1989), la ironía muestra una incongruencia entre las palabras, sentidos ocultos –por encima de la literalidad– que pueden ser develados, una lectura a partir varias fases. En Santoro, la ironía encarna la imposibilidad de ciertas cosas: llevarse bien con un “hijo de puta” o contar los agujeros de un fusilado sobre una hoja de papel. A su vez, este poema remite al discurso publicitario, con bastante presencia en el último tramo de su obra, puesto que el verso podría ser también un eslogan comercial para vender el edulcorante. Lo mismo ocurre con “El patrocinador del programa”,⁸⁹ que dice:

Daermie Sociedad Anónima
Tiene el agrado de presentar a ustedes
Su nuevo producto “DAMIER”
Que como su nombre lo indica
Sigue el estilo de los productos MIERDEX LINE (462).

El ejemplo retoma el juego lingüístico con la palabra “mierda”, como veíamos en *Poesía en general*. En esta ocasión, se da a partir de la inversión de las sílabas, y en relación a productos de consumo, aunque no sabemos de qué tipo. Como señalamos en el capítulo anterior, Santoro parodia en varias oportunidades el discurso publicitario o comercial que subestima constantemente al espectador/lector y lo invita con un tono jocoso y despreocupado a consumir cosas que, o no necesita o son negativos para su persona. Al respecto, Gilles Lipovetsky (1990) nos recuerda que, en las últimas décadas,

⁸⁸ Johan Huizinga (2007) define al juego como “fenómeno cultural”, es decir, como una actividad libre, llena de sentido y con función social, que excede toda oposición entre sensatez y necesidad o entre seriedad y broma (15-18). Podemos pensar el espacio del juego como opuesto al clima de represión y censura planteado en los poemarios de Santoro, puesto que nadie es obligado a jugar. Sin embargo, como dice Huizinga, el juego conlleva un elemento de “tensión”, por su carácter de incierto y, muchas veces, azaroso y porque además pone a prueba al sujeto, a sus capacidades, inventiva o destreza (24-25).

⁸⁹ Texto que forma parte de las “Series”, poemas breves publicados póstumamente (2008: 417-487).

cada vez más, la publicidad, los programas de animación, los eslógans y la moda adoptan un estilo humorístico. Lejos de los carnavales de la Edad Media, el humor se convirtió en una “atmósfera cool” y “eufórica”, en un imperativo social generalizado, en mera banalización del entorno (136-140). Adoptando la forma de un *spot* o comercial, el poema denuncia o alerta, con humor, que detrás de los programas que el espectador consume, está la “mierda” oculta, anagramáticamente. De alguna manera, este procedimiento expone lo que Baudrillard llama “La lógica de Santa Claus”, es decir, que la publicidad no genera una creencia en el producto en sí mismo sino en el propio mensaje que se quiere hacer creer (2016: 188-189).

En otros casos, el humor se encripta y se vincula directamente con la jerga militante o con las internas partidarias: “Un hombre de carácter transitivo, llamado Juan el Bruto, leyendo el diario dijo: “Si han prohibido al marxismo-leninismo y no han prohibido al partido comunista, en consecuencia, el partido comunista no es marxista-leninista” (614). Bajo la mirada ingenua del sujeto (en este caso de Juan el Bruto) volvemos a repensar procesos u objetos que tal vez dábamos por sentados de una manera o ya consumados. La mayoría de los partidos comunistas de la época se reivindicaban marxistas y leninistas, evidencia que entra en contradicción con lo que el poema manifiesta. ¿El partido lo es o no? ¿Se jacta de algo que no practica?

Por último, en marzo del 77, apenas unos meses antes de su secuestro y desaparición, Santoro escribía el poema “The end”: “Fueron las últimas palabras del general ajusticiado: “Muero contento, hemos batido a la guerrilla” (619). Una vez más, y aun en medio del desastre, se ríe de los generales asesinos y también de los titulares periodísticos que replicaban ese tipo de frases, con mínimos procedimientos, como el juego de palabras entre “abatir” y “batir”, el equívoco en las últimas –y, por ende, célebres e importantes– palabras. Otras veces estas inversiones se dan al modo de los anagramas o los trabalenguas: “Cáspitalismo / Capitalsismo / Cacapitalismo” (601).

En síntesis, podemos ver cómo la obra de Santoro se caracteriza por una variedad de registros, operaciones y usos del humor. A veces, la coyuntura impone matices, cambios de ritmos y tonos, pero no altera esa concepción inicial de la risa como generadora de pensamiento crítico y, por qué no, alegría genuina, aunque momentánea, en medio de tanta violencia y crueldad.

CONCLUSIONES

La literatura y el arte de las décadas del sesenta y setenta se relaciona estrechamente con la cultura popular y masiva, en el marco de un proceso vertiginoso de transformaciones políticas, sociales, urbanas, culturales, etc. Se trata de un momento crucial, en el que ingresaron diversos y novedosos objetos importados (en su mayoría de Estados Unidos), nuevas tecnologías y productos culturales. Son los años de la guerra televisada y a color, del arte pop, de los recitales multitudinarios y los *hits*; pero también de censura, represión y dictaduras militares.

Roberto Santoro, en un primer momento, retomó la tentativa inicial de la vanguardia y trató de capturar en la poesía “aquellas experiencias humanas que no han sido todavía subsumidas en el capital” (Huysen, 2006: 40). Para eso, recurrió al tango, que anteriormente había logrado cristalizar la vida y sensibilidad porteña. Así, observamos las distintas Buenos Aires que construye en su obra y los modos en que fue distanciándose cada vez más, de aquel acercamiento inicial. La de los tranvías, la de las calles rebasadas de gente y el exceso, la del horror y la muerte. En cada una de ellas está latente el clima que se vivía y respiraba, pero también los refugios y atajos para permanecer a salvo, los recuerdos del pasado y las preocupaciones y deseos para el futuro. La experiencia del sujeto se coloca en un lugar central y a través de ella se recorren y vivencian distintos espacios urbanos. Este *yo* es, en un principio, algo nostálgico e idealista respecto de los lazos comunitarios que se entablan en el día a día, aspectos que se irán perdiendo de a poco y que serán sustituidos la desconfianza y el escepticismo. Aunque la presencia de Buenos Aires en la literatura argentina es más que extensa –como así también la teoría y crítica al respecto–, hasta el momento desconocemos de análisis puntuales sobre su tratamiento en la obra poética de Santoro. Nos parece relevante haber, al menos, comenzado esta tarea que, creemos, es necesario continuar y ampliar.

Por otra parte, sabemos que el término *popular* es bastante problemático, por sus múltiples sentidos y por sus variados usos y abusos. Santoro es un poeta que pretendía llegar a nuevos lectores, masificar la literatura, llevarla a los lugares a los que todavía no había llegado, a los sectores populares. En ese sentido, ético y político, utilizaba la palabra. Es sabido que está fuera de nuestro alcance determinar si esa ambición fue efectivamente realizada, ya sea total o parcialmente; solo podemos afirmar que funcionó como un horizonte, que, muchas veces, prefiguró y guió los tópicos de su escritura, los

tonos, los diálogos y recorridos. Categorías como *popular*, *pueblo*, *compromiso* y *revolución* eran muy utilizados durante ese periodo y sus sentidos, disputados constantemente. La militancia cultural y las prácticas políticas son también una expresión del proyecto de construir una cultura y una literatura popular. Aun así, el adjetivo ‘popular’ no necesariamente implica hablar o escribir de determinados temas, sino producir obras que pudieran ser leídas por quienes no escribían, como Santoro mismo declaró (Vásquez, 2003: 36). Esto conllevaba, además, que fuera accesible en términos económicos, para lo cual el poeta editaba y hacía sus propios fanzines y plaquetas, que también distribuía. En consonancia, Jacques Rancière (2011) dice, sobre la correspondencia literatura y política, que “la literatura hace política en tanto literatura” (15), es decir, en la medida en que interviene en ‘el reparto de lo sensible’, en la relación entre prácticas, entre formas de visibilidad y modos de decir (17). Desde esa perspectiva, afirmamos que su literatura es política: porque busca incorporar nuevos actores, o al menos crear un puente hacia ellos. Y es política también, en tanto trabaja explícitamente con tópicos y referentes reconocibles histórica y políticamente, como el terrorismo de estado, la masacre de Trelew, entre otros. De ese modo, vuelve visible el horror de un momento específico, combinando las acusaciones más duras con la risa y la ironía. Santoro inventa nuevas formas y experimenta. Recurre al coloquialismo vigente durante esos años, sin renunciar a las imágenes surrealistas o a sus tintes más vanguardistas. En ese camino de casi veinte años, con sus marchas y contramarchas, sus matices y persistencias, *No negociable* (1975) se presenta como la expresión mejor lograda de su proyecto creador. Ahí podemos apreciar la combinación de diferentes operaciones y registros; la continuidad de sus preocupaciones y marcas iniciales –el coloquialismo, el tono dialógico, la cultura popular y masiva– y la emergencia de nuevos rasgos como el humor negro y las formas breves.

No obstante, se vuelve difícil hablar de madurez o de culminación en la obra de Santoro –lugar que vendría a ocupar *No negociable*–, sin recordar que el devenir de la historia le impuso condiciones difíciles de esquivar –cuando no imposibles– a la hora de escribir o pensar un libro y que, a causa de ellas, una noche no volvió del trabajo, nunca más. Distintas entrevistas y testimonios evidencian su voluntad de seguir escribiendo y creando. Cuando apenas había empezado a publicar dijo en una nota periodística –quizás en broma, quizás no– que tenía en mente para el futuro “ciento catorce libros de poesía, algunos ensayos y obras de teatro” (Vásquez, 2003: 32). Hoy, su archivo poético está

compuesto de más de seiscientas páginas: una revista, la edición de varias colecciones y antologías literarias, discursos políticos, cartas, discos y más. Pero como en todo archivo, también nos interpela lo que falta, lo ausente, y por qué no, lo que podría haber sido. Muchas preguntas quedan en el aire. ¿Habrá Santoro imaginando su obra completa, o alguna vez contempló la posibilidad de que ésta existiera? ¿Qué nuevos proyectos estaría preparando? ¿Andaría garabateando algún verso en su cabeza o en su libretita? Cuesta imaginar qué hubiese pasado. Tampoco es posible especular o fantasear, a esta altura, con algunos papeles y borradores perdidos, ocultos, rotos. Didi Huberman nos recuerda, en su ensayo *Supervivencia de las luciérnagas* (2012), que la imaginación es política, ya que en los modos de imaginar “yace fundamentalmente una condición para nuestra manera de hacer política” (46). En ese sentido, pensar la obra de Santoro como incompleta o inacabada es una forma de denunciar los intentos de clausurarla, pero es, además, un ejercicio de imaginación de sus posibilidades infinitas y resplandecientes.

BIBLIOGRAFÍA

1- Bibliografía general

- AA.VV. (2005) *Palabra viva. Textos de escritoras y escritores desaparecidos y víctimas del terrorismo de Estado. Argentina 1974-1983*. Buenos Aires: Sociedad de Escritoras y Escritores de la Argentina y CONABIP.
- AA.VV. (2005). *Escritos en la memoria. Antología de escritores asesinados y/o desaparecidos entre 1974-1983 en la República Argentina*. Buenos Aires: Los 4 indiecitos.
- AA.VV. (1998). *El canon literario*. Madrid: Arco Libros.
- Aguirre, Osvaldo (2013). *La tradición de los marginales*. Santa Fe: Ediciones UNL.
- Astrada, Etelvina (1978). *Poesía política y combativa argentina*, Madrid: Ed. Zero.
- Adorno, Theodor [1970] (1983). *Teoría estética*, Barcelona, Ediciones Orbis Hispamérica.
- Amar Sánchez, Ana María (2000). *Juegos de seducción y traición. Literatura y cultura de masas*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Badiou, Alain (2002). *Breve tratado de ontología transitoria*. Barcelona: Gedisa.
- Bajtín, Mijaíl (1997). *Estética de la creación verbal*. Madrid: Siglo XXI.
- _____ (1987). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid: Alianza.
- _____ (1986) *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Barthes, Roland (1993). *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós.
- _____ (1990). *El imperio de los signos*. Madrid: Mondadori.
- Baudrillard, Jean (2016). *El sistema de los objetos*. México: Siglo XXI.
- _____ (2009). *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras*. Madrid: Siglo XXI.
- Berman, Marshall (1988). *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. Madrid: Siglo XXI.
- Benjamin, Walter [1982] (2005). *Libro de los pasajes*, Madrid: Akal.
- Bloom, Harold (1996). *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama.
- Bourdieu, Pierre (2002). *La distinción: Criterio y bases sociales del gusto*. México: Taurus.
- _____ (1995). *Las reglas del arte: Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- _____ (1990). *Sociología y cultura*. México: Editorial Grijalbo.
- _____ [1971] (1983). “Campo intelectual, campo del poder y habitus de clase”, *Campo del poder y campo intelectual*, Traducción de Jorge Dotti. Buenos Aires: Folios.

- _____ [1966] (1967). “Campo intelectual y proyecto creador”, AAVV. *Problemas del estructuralismo*. México: Siglo XXI.
- Burke, Peter (1978). *La cultura popular en la Europa Moderna*. Madrid: Alianza.
- Berger, John (2000). *Modos de ver*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Benjamin, Walter (1990). *El origen del drama barroco alemán*. Madrid: Taurus.
- Calveiro, Pilar (2005). *Política y/o violencia. Una aproximación a la guerrilla de los años 70*. Buenos Aires: Norma.
- Dalmaroni, Miguel (2009). *La investigación literaria: problemas iniciales de una práctica*. Santa Fe: Ediciones UNL.
- Debord, Guy (2006). *La sociedad del espectáculo*. Barcelona: Anagrama.
- De Certeau, Michel (2008). “Andar en la ciudad”. *Bifurcaciones*, n°7. Disponible en <http://www.bifurcaciones.cl/007/reserva.htm> (11/07/2018)
- _____ (2000). *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer.*, México: Universidad Iberoamericana.
- de Diego, José Luis [2006] (2014). *Editores y políticas editoriales en Argentina (1880-2010)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- _____ (2003). *Campo intelectual y campo literario en la Argentina [1970-1986]*. [En línea] Tesis de doctorado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
- Didi Huberman, Georges (2012). *La supervivencia de las luciérnagas*. Madrid: Abada.
- Ducrot, Oswald y Todorov, Tzvetan [1972] (1986). "Poética", *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, México: Siglo XXI.
- Enzensberger, Hans Magnus (1987). “Poesía y política”, *Detalles*. Barcelona: Anagrama.
- Fernández, Nancy (2014). *Poéticas impropias: escrituras argentinas contemporáneas*. Universidad Nacional de Mar del Plata.
- Funes, Patricia (2008). “Desarchivar lo archivado. Hermenéutica y censura sobre las ciencias sociales latinoamericanas”, *Iconos. Revista de Ciencias Sociales*. n°30, Quito, 27-39.
- García Canclini, Néstor (1981). *Cultura y Sociedad: una introducción*. México: Cuadernos Sep.
- Gilman, Claudia (2003). *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Ginzburg, Carlo (1981). *El queso y los gusanos*, Barcelona: Muchnick.
- Gramuglio, María Teresa (1988). “La construcción de la imagen” en *Revista de Lengua y Literatura*, número 4, noviembre 1988.
- Hall, Stuart (1984). “Notas sobre la desconstrucción de «lo popular»”. Samuel, Ralph (ed.). *Historia popular y teoría socialista*. Barcelona: Crítica.

- _____ (2010). *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, Eduardo Restrepo, Catherine Walsh y Víctor Vich (ed.), Popayán: Instituto de estudios sociales y culturales Pensar, Universidad Javeriana.
- Jameson, Fredric (1991). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona: Paidós.
- _____ (1997) *Periodizar los '60*. Córdoba: Alción Editora.
- Jelin, Elizabeth (2017). *La lucha por el pasado. Cómo construimos la memoria social*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- _____ (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.
- Lafleur, Héctor René, Provenzano, Sergio D. y Alonso, Fernando (2006). *Las revistas literarias argentinas (1893-1967)*, Buenos Aires: El 8vo. loco.
- Martín-Barbero, Jesús [1987] (1991). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México: Ediciones G. Gili.
- Nancy, Jean-Luc (2000a). *Corpus*. Madrid: Arena Libros.
- _____ (2000b). *La comunidad inoperante*. Santiago de Chile: Universidad Arcis. Disponible en https://monoskop.org/images/9/92/Nancy_Jean-Luc_La_comunidad_inoperante.pdf (01/08/2018)
- Piglia, Ricardo (2016a). *Los diarios de Emilio Renzi. Años de formación*. Buenos Aires: Anagrama.
- _____ (2016b). *Las tres vanguardias: Saer, Puig, Walsh*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Rajewsky, Irina (2005). "Intermediality, intertextuality and remediation: a literary perspective on intermediality", *Intermedialités*, n° 6. 43-64. Disponible en http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/p6/pdfs/p6_rajewsky_text.pdf (29/07/2018)
- Rama, Ángel (1984). *Más allá del boom: Literatura y mercado*. Buenos Aires: Folios Ediciones.
- Rancière, Jacques (2011). *La política de la literatura*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Ricoeur, Paul (1999). *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Madrid: Ed. Arrecife.
- Rosa, Nicolás (2003). *La letra argentina*, Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Said, Edward (1996). *Cultura e imperialismo*. Barcelona: Anagrama.
- Sapiro, Gisèle (2011). "Modelos de intervención política de los intelectuales. El caso francés", *Prismas. Revista de historia intelectual*, n°15. Trad. de Alejandro Dujovne.
- Schmucler, Héctor [1975] (1997). *Memoria de la Comunicación*, Buenos Aires: Biblos.
- Sigal, Silvia [1991] (2002). *Intelectuales y política en la década del sesenta*, Buenos Aires: Siglo XXI.

- Simmel, Georg (2005). “La metrópolis y la vida mental”. *Bifurcaciones*, n° 4. Disponible en www.bifurcaciones.cl/004/reserva.htm (11/07/2018)
- Tarcus, Horacio (2007). *Diccionario Biográfico de la Izquierda Argentina*. Buenos Aires: Emecé.
- Terán, Oscar [1991] (2013). *Nuestros años sesentas: la formación de la nueva izquierda intelectual argentina, 1956-1966*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Todorov, Tzvetan (2000). *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós. Traducción de Miguel Salazar.
- Tinianov, Iuri (1972). *El problema de la lengua poética*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Thompson, Edward (1990). *Costumbres en común*. Barcelona: Crítica.
- _____ (1980). *La formación de la clase obrera*. Londres: Penguin.
- Williams, Raymond (2009). *Marxismo y literatura*, Buenos Aires: Las cuarenta.
- _____ (2001a). *Cultura y Sociedad 1780-1950 De Coleridge a Orwell*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- _____ (2001b). *El campo y la ciudad*. Barcelona: Paidós.

2- Bibliografía específica

- AA. VV. (1997) *Tramas para leer la literatura argentina*, vol. III, n°7 (dedicado a las ‘generaciones perdidas’), Córdoba.
- AA.VV. (2013) *Papeles de Buenos Aires*. Edición Facsimilar, Biblioteca Nacional de Buenos Aires, Colección Reediciones y Antologías.
- Bonano, Mariana. (2014). “El proyecto de El Barrilete: en torno a su propuesta estética y las polémicas con otros grupos culturales”, *Actas del VI Congreso Internacional de Letras*, UBA.
- _____ (2013). “El poeta del pueblo / la poesía para el pueblo: En torno al proyecto de *El Barrilete* (primera época)” en *Orbis Tertius*, 18 (19), UNLP.
- Crespo, Horacio (1999). “Poética, política y ruptura”. Jitrik, Noé (dir). *Historia crítica de la literatura argentina. La irrupción de la crítica*, vol. 10. Buenos Aires: Emecé.
- Dalmaroni, Miguel (2004). *La palabra justa: Literatura, crítica y memoria en la Argentina, 1960-2000*. Mar del Plata: Melusina. Santiago de Chile: RIL.
- _____ (1998). “El deseo, el relato, el juicio. Sobre el ‘retorno a los setenta’ en el debate crítico argentino, 1996- 1998”, *Tramas*, vol. V, n° 9. Córdoba.
- García Reyna, Camila (2010). “Hojitas de Gelman, Urondo y Santoro. El mundo de lecturas de Jorge Money y Carlos Aiub”, *Actas del IV Congreso Internacional de Letras. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, UBA*.
- Jitrik, Noé (1970). “Poesía argentina entre dos radicalismos” en *Ensayos y estudios de literatura argentina*. Buenos Aires: Galerna.

- López Rodríguez, Rosana. (2009). “El preceptor. Roberto Santoro, el poeta imprescindible”, Santoro, J. R., *Obra completa. 1959-1977*. Buenos Aires, Razón y Revolución.
- Longoni, Ana (2014). *Vanguardia y Revolución. Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta*, Buenos Aires: Ariel, Colección Patrimonio Histórico.
- _____ y Mestman, Mariano (2008). *Del Di Tella a Tucumán arde. Vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Buenos Aires: Eudeba.
- _____ (2005). “El FATRAC, frente cultural del PRT/ERP”, *Lucha Armada N° 4*, Buenos Aires.
- Petra, Adriana (2013). *Intelectuales comunistas en la Argentina (1945-1963)*. Tesis de posgrado. Universidad Nacional de La Plata, Memoria Académica. Disponible en <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.896/te.896.pdf> (23/11/2017)
- Prieto, Adolfo (1983). “Los años sesenta”, *Revista Iberoamericana*, n°125, octubre-diciembre.
- Vásquez, Rafael (2003). *Informe sobre Santoro*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme.

- CAPITULO 1

- Avellaneda, Andrés (1984). *El habla de la ideología. Modos de réplica literaria en la Argentina contemporánea*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Berg, Edgardo (2009). “Los relatos de la ciudad: papeles de trabajo”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*, N° 42, Universidad Complutense de Madrid. Disponible en <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero42/relaciud.html> (20/05/2018)
- Bueno, Mónica (2017). “La teatralidad en el tango”, *Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*. Año 26, N° 34. Mar del Plata. 65-72.
- Canzani, Ariel (1970). “Prólogo” en Santoro, Roberto. *Uno más uno humanidad*. Buenos Aires: Ediciones Dead Weight.
- Calabrese, Elisa (2009). *Lugar común. Lecturas críticas de literatura argentina*. Mar del Plata: EUDEM.
- _____ (2002). “Genealogías sesentistas” en *Literatura y música popular en Hispanoamérica*, (Ángel Esteban, Graciela Morales y Álvaro Salvador Ed.) Granada: Universidad de Granada.
- Fernández Moreno, César (1999). *Obra poética*. Buenos Aires: Perfil.
- Fernández, Nancy (1996). “Fiesta y cuerpo: algunas reescrituras de Civilización y Barbarie” en Elisa Calabrese, Edgardo H. Berg y otros, *Supersticiones de linaje. Genealogías y reescrituras*. Rosario: Beatriz Viterbo. 28-51.
- García Helder, Daniel (1999). “Poéticas de la voz. El registro de lo cotidiano”. Jitrik, Noé (dir). *Historia crítica de la literatura argentina. La irrupción de la crítica*, vol. 10. Buenos Aires: Emecé.

- Gobello, José (1979). "Prólogo", *Las letras del tango: de Villoldo a Borges*. Buenos Aires: Stilman Editores.
- _____ (1974). *El lenguaje de mi pueblo*. Buenos Aires: Peña Lillo.
- Gorelik, Adrián (2004). *Miradas sobre Buenos Aires. Historia cultural y crítica urbana*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- _____ (2002). "Ciudad". Altamirano, Carlos. *Términos críticos de sociología de la cultura*. Buenos Aires: Paidós. 12-21.
- _____ y Silvestri, Graciela (1992). "Imágenes al sur. Sobre algunas hipótesis de James Scobie para el desarrollo de Buenos Aires". *Anales del Instituto de Arte Americano*, 27/28, 93-104. Buenos Aires: FADU-UBA. Disponible en <http://www.iaa.fadu.uba.ar/publicaciones/critica/0017.pdf> (11/07/2018)
- Freidemberg, Daniel (1999). "Herencias y cortes. Poéticas de Lamborghini y Gelman". Jitrik, Noé (dir). *Historia crítica de la literatura argentina. La irrupción de la crítica*, vol. 10. Buenos Aires: Emecé.
- _____ (1981). *La poesía del cincuenta*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Fondebrider, Jorge (2001). "Treinta años de poesía argentina", *INTI. Revista de Literatura Hispánica*, nº 52-53, Providence, USA.
- Foffani, Enrique (1998). "Contra la prepotencia de las cosas: la construcción de la subjetividad en la poesía de los sesenta en Latinoamérica". Fornet, Jorge (ed.): *Al borde de mi fuego. Poética y poesía hispanoamericana de los sesenta*. Universidad de Alicante: Casa de las Américas.
- Lachmann, Renate (1993). "Dialogicidad y lenguaje poético", *Revista Criterios Teorías de las Literaturas y de las Artes*. Casa de las Américas.
- Ludmer, Josefina (1988). *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Matamoro, Blas [1969] (1982). *La ciudad del tango*. Buenos Aires: Galerna.
- Muschiatti, Delfina (2007). "La última poesía argentina: traducir la tradición, la traición, con T de técnica". *Cahiers LIRICO*, 115-129. Disponible en <http://lirico.revues.org/778> (19/06/2018)
- _____ (1989). "Las poéticas de los 60". *Cuadernos de Literatura*. Resistencia, Chaco, N°4.
- Monteleone, Jorge (2011). "Vagabundeo, revolución y entresueño". González Tuñón, Raúl. *Poesía reunida*. Buenos Aires: Seix-Barral. 7-22.
- Piglia, Ricardo (1993). "El tango y la tradición de la traición". *La Argentina en Pedazos*. Buenos Aires: La Urraca.
- Rama, Ángel (1982). *Los gauchipolíticos rioplatenses*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- _____ (1973). "Las dos vanguardias latinoamericanas", *Revista Maldoror*, nº9. Montevideo. 58-64.

- Romano, Eduardo (1995). "Origen de la letra de tango y sistema sociocultural". Moreno Chá, Ercilia (comp.). *Tango tuyo, mío y nuestro*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano.
- _____ (1993a). *Las letras del tango*. Rosario: Fundación Ross.
- _____ (1993b). *Voces e imágenes en la ciudad. Aproximaciones a nuestra cultura popular urbana*. Buenos Aires: Colihue.
- _____ (1983). *Sobre poesía popular argentina*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- Salas, Horacio (1985) *Generación poética del 60*. Buenos Aires: Ministerio de Cultura y Educación.
- Sarlo, Beatriz (1988). *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- _____ (1996). "Oralidad y lenguas extranjeras. El conflicto en la literatura argentina durante el primer tercio del siglo XX". *Orbis Tertius*, Año 1, N° 1, La Plata.
- Silvestri, Graciela y Aliata, Fernando (2001). *El paisaje como cifra de armonía. Relaciones entre cultura y naturaleza a través de la mirada paisajística*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Ulla, Noemí [1967] (1982). *Tango, rebelión y nostalgia*. Buenos Aires: CEAL.
- Viñas, David (1996). "Cinco entredichos con Raúl González Tuñón". *Literatura argentina y política. De Lugones a Walsh*. Buenos Aires: Sudamericana. 168-178.

- CAPITULO 2

- Agamben, Giorgio (2005). *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Bajtín, Mijaíl (1997). *Estética de la creación verbal*. Madrid: Siglo XXI.
- _____ (1986). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: F.C.E.
- Barba, Andrés (2017). *La risa caníbal. Humor, pensamiento cínico y poder*. Buenos Aires: Fiordo.
- Baudelaire, Charles (1988). *Lo cómico y la caricatura*. Madrid: Visor.
- Bergson, Henri (2016). *La risa. Ensayo sobre el significado de la comicidad*. Buenos Aires: Ediciones Godot.
- Breton, André (2007). *Antología del humor negro*. Barcelona: Anagrama.
- Booth, Wayne (1989). *Retórica de la ironía*. Madrid: Taurus.
- Cueto, Sergio (2008). *Otras versiones del humor*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Freud, Sigmund [1927] (1992). "El humor", *Obras completas. Vol. XXI (1927- 1931)*. Buenos Aires: Amorrortu Editores. 153-163.
- _____ [1905] (1991). "El chiste y su relación con lo inconsciente", *Obras completas. Vol. V (1905)*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.

- Huizinga, Johan (2007). *Homo ludens. El juego y la cultura*. Madrid: Alianza Editorial.
- Lamborghini, Leónidas (1987). “Reportaje: El Solicitante Descolocado”, *La Danza del ratón*, N° 8, Buenos Aires, 4-8.
- Lamborghini, Osvaldo (1980). “El lugar del artista”. *Lecturas críticas: revista de investigación y teorías literarias*, Año 1, N° 1. Buenos Aires. 48-51.
- Lipovetsky, Gilles (2000). “La sociedad humorística”. *La era del vacío. Ensayo sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona: Anagrama. 136-172.
- Masiello, Francine (1977). “Oliverio Girondo: el carnaval del lenguaje”. *Revista Hispamérica*, Año 6, N° 16, 3-17.
- Palacios, Cristian (2018). “¿De qué hablamos cuando hablamos de humor? Elementos para una teoría general de lo Irrisorio”. *Revista Luthor*, N° 35. Disponible en <http://revistaluthor.com.ar/spip.php?rubrique38> (20/08/2018)
- Pirandello, Luigi (1961). *El humorismo*. Madrid: Espasa-Calpe.