



Literatura, edición y política en la obra de Roberto Santoro (1959-1977)

Tesis para optar por el grado de Doctora en Letras

Autora: Agustina Catalano

Directora: Dra. Nancy Fernández

Codirectora: Dra. Laura Juárez

Ensenada, 14 de septiembre del 2022

Contenido

Agradecimientos	3
Introducción	5
0.1 Variaciones de una insistencia.....	5
0.2. Deslindes teóricos.....	9
0.3. Sobre esta tesis	14
Primera parte. “Mis cosas hablan por mí”. Imágenes, gestos y desplazamientos de un poeta-agitador	20
1.1. <i>Desmontar</i> el pasado reciente.....	20
1.2. Intervenciones y modos del <i>escritor-intelectual comprometido</i> durante los años 60-70	28
1.3. Piruetas del saltimbanqui.....	39
1.3.1. La poesía: vociferar, decir, hablar	42
1.3.2. El país de la infancia	49
1.4. “Un poeta de Buenos Aires” entre Borges, de Lellis y la generación del 40	59
1.4.1. Enrique Santos Discépolo, “un modelo de corazón”	68
1.4.2. <i>De tango y lo demás</i>	72
1.4.3. “Surrealista, es decir, un realista del sur”	84
1.4.4. Destellos de una vanguardia grotesca y barrial.....	97
1.5. Los trabajadores de la cultura	104
1.5.1. Por los derechos de la intelectualidad argentina: la Alianza Nacional de Intelectuales (1963-1964).....	110
1.5.2. Las experiencias del FATRAC (1968) y el FAS (1972-1974): agitación y militancia antiimperialista.....	114
Segunda parte. Las revistas como espacios de afectividad y laboratorios de experimentación. Cooperativismo, autogestión y cultura de izquierda	127
2.1. Una visita al mercado de los bienes simbólicos	127
2.2. Amigos, pedazos de cartón, papeles abrochados: materias primas para una edición independiente.....	134
2.2.1. Hacer una revista, formas de estar-juntos	143
2.3. <i>Barrilete</i> o cómo sacar la poesía a la calle (1963-1974)	147

2.3.1. Literatura, medios masivos y periodismo	153
2.3.2. La cultura de izquierda y el problema de la radicalización.....	163
2.3.3. Puntos de contacto, divergencias, lecturas	180
2.3.4. Al “paredón literario”. Polémicas estéticas, afirmaciones colectivas	189
2.4. Otro proyecto que comienza: el grupo <i>Gente de Buenos Aires</i>	199
2.4.1. La colección “La Pluma y la Palabra”	201
2.4.2. <i>Literatura de la pelota</i>	207
Tercera parte. “Penas que hacen reír”. Humor, juego, vida y poesía en el contexto del terrorismo de estado.....	213
3.1. En clave humorística y lúdica.....	213
3.1.1. A contramano de la lagrimita	219
3.1.2. “La muerte está echada”	223
3.2. “Vivir se ha puesto al rojo vivo”	230
3.2.1. <i>Poesía en general: “humor milico, humor y más humor”</i>	234
3.2.2. Poemas negros sin filtro	249
3.2.3. <i>No negociable: formas de nombrar el horror</i>	256
3.3. Hacia una crítica poética del consumo	262
3.3.1. Instantáneas de la calle: publicidades, eslóganes, carteles, calcomanías..	266
3.3.2. “Contra la magia traidora de la Tevé”	269
3.3.3. Instrucciones para vivir	273
3.3.4. Volver a la tradición.....	277
Recapitulación y conclusiones	286
Fuentes y bibliografía.....	292

Agradecimientos

A la educación pública y gratuita. A las instituciones que me otorgaron el apoyo material necesario para llevar adelante este trabajo. A la Universidad Nacional de Mar del Plata y a la Universidad Nacional de La Plata, donde cursé mis estudios de grado y de posgrado, y donde armé lazos vitales que fueron y son la condición de posibilidad de esta tesis y, muy posiblemente, de una buena parte de mi vida. Al Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, por la beca doctoral otorgada en marzo de 2018.

Quisiera dedicar especialmente estas páginas a la memoria del poeta Rafael Vásquez, por haber atesorado esta historia y haberla compartido conmigo y con tantos otrxs, siempre disponible y entusiasmado. En el mismo sentido, a todxs lxs que me abrieron las puertas de su casa, me atendieron el teléfono, respondieron correos o incluso viajaron para encontrarse conmigo en algún lugar de Buenos Aires y me regalaron su tiempo y pedacitos de su historia personal: Horacio Salas (*in memoriam*), Paula Santoro, Vicente Zito Lema, José María Pallaoro, Estela Pereyra y el Negro Ponce, Lilian Garrido, Gerardo Berenszstein, José Antonio Cedrón, Pablo Campos, Jorge Boccanera.

A las personas e instituciones que me facilitaron materiales bibliográficos, documentación, contactos y datos de todo tipo: el Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas, el Archivo General de la Nación, *El Topo Blindado*, a Laura Ponisio del Museo de Arte y Memoria de la Comisión Provincial por la Memoria, a Rosana López Rodríguez, a Claudio Golonbek.

A Nancy Fernández, por su generosidad infinita y su entrega incondicional durante tantos años. Como directora supo guiarme y exigirme en el mejor sentido de la palabra, pero también escucharme y alentarme cada vez que fue necesario. Junto con Edgardo Berg hicieron aportes decisivos para mi formación y sin los cuales esta tesis no hubiera sido posible. Por su compromiso y su confianza, por su amistad, por los encuentros, las risas y las caminatas invernales en las que nunca faltaron la literatura, la política y el cine. Gracias por mostrarme que el trabajo además está hecho de esos ratos para mí felices e inolvidables.

A Laura Juárez, por la codirección y la revisión inteligente y atenta. Por recibirme tan cálidamente en La Plata, por sumarme a sus proyectos y clases e incorporarme al grupo

“Escritores y escrituras en la prensa”, con quienes compartí los primeros garabatos de esta tesis.

A los amigxs-colegas con los que hace años vengo sosteniendo un diálogo más que enriquecedor, con lecturas, preguntas y recomendaciones que fueron moldeando y afianzando algunas ideas y me ayudaron a descartar otras. A Rocío Fernández, lectora indispensable, amorosa y paciente de estas páginas, oído absoluto de mis idas y vueltas, a veces delirantes e incomprensibles. A Luciana Becchi y a Flavia Garione por haber estado desde los inicios, cuando éramos estudiantes allá por el 2009. A Renata Bour, por hacerme dudar de todo y volver a empezar. A Sebastián Failla, por las aventuras militantes y la amistad que todavía nos une. A mis camaradas del grupo “Literatura, política y cambio”, Martín Pérez Calarco, Fernanda Mugica, Camila Alberola y Joaquín Correa, por los proyectos, las jornadas, las publicaciones colectivas. A las amigas platenses que me hacen sentir como en casa: Vicky Scotto, Luz Salazar, Anita Jouli, Vero Luna, Juli Novelli, Male Pastoriza y Juli Regis.

A mis queridos amigos y compañeros de Jóvenes Científicxs Precarizadxs, Matías, Carro y Julián, porque durante estos años aprendí con ellos a luchar por los derechos laborales de lxs becarixs y a defender la investigación y la ciencia pública.

Por último, a todas aquellas personas que, por fuera del ámbito académico, siempre me apoyaron y se interesaron y alegraron con las cosas que decidí y decido emprender. En especial a mis abuelas, Dora, Maruca y Pichona, por quererme y cuidarme desde antes de empezar a tener memoria y por enseñarme a ser una mujer libre. A mis viejxs, a mis hermanxs, a Julio. A Nicolás y a Félix, perdón por tantas horas robadas al tiempo de estar con ustedes. Gracias por las pausas y las interrupciones para ir a jugar.

Introducción

¿Será posible recuperar su gesto desafiante, su potencia vital, su exquisito presente hinchado de futuro?

Albertina Carri, *Restos*.

0.1 Variaciones de una insistencia

Nicolás Rosa expresó en su ensayo *Artefacto* (1992) que, desde hacía largo tiempo, las preguntas que le preocupaban y sostenían su tarea eran: qué es escribir, cómo escribir, por qué escribir, dónde, para qué y para quién/es. El presente trabajo de investigación tiene como objetivo reflexionar acerca de los modos en que esos mismos interrogantes se manifiestan en la obra de Roberto Santoro (Buenos Aires, 1939-1977). Interrogantes que se advierten lo largo de todo su recorrido, preocupaciones vitales a la hora de emprender cualquier proyecto, cuyas respuestas, siempre parciales, precarias, momentáneas, funcionan como guía para comprender no solo el derrotero de Santoro, sino el tiempo-espacio en el cual se anclan. El punto de partida serán así los dos ejes planteados por Rosa, cuya forma no es la de un paradigma sino más bien la de una encrucijada: las transformaciones personales, “las variaciones de una insistencia” que escriben una historia de los gustos, de la sensibilidad, de los sentimientos, de las afinidades, y van construyendo un *yo* de la escritura como “duplicidad inherente” a la biografía; y, por otra parte, “las variaciones históricas”, la insistencia de la variación, marcando una diacronía “donde la historia del *yo* se disuelve en la historia de los interrogantes mayores” (1992: 23). Lo personal y lo público, lo individual y lo colectivo, la subjetividad, el estilo, la primera persona y lo histórico-político, ambas dimensiones emplazadas en la obra, en la vida, inseparables y recíprocas. El ritmo de la literatura y el arte, acompasado como el del deseo y el juego, pero también como el del trabajo, muchas veces precipitado o arrastrado por la urgencia de los hechos sociales y políticos; y al revés, en otras circunstancias, los proyectos culturales haciendo espacio, dando voz y forma a la coyuntura, que se modifica y reinterpreta gracias a ellos.

Mezcla, experimentación, versatilidad. La obra de Santoro, cuyos primeros textos datan del año 1959, se caracteriza por el cambio, el dinamismo y la reinención constante. En ella es posible encontrar libros de poesía, una tragedia musical, una antología sobre fútbol, canciones y letras tangueras, revistas y editoriales autogestivas, discos de pasta, proclamas, collages, dibujos, historietas. Todo tipo de soportes, materiales, intereses y búsquedas, así como las facetas de Santoro: poeta, editor, imprentero autodidacta, agitador, militante político, gremialista, vendedor, feriante, gestor cultural. Sin embargo, y volviendo al planteo de Rosa, hay insistencias en esa variación permanente, hay preocupaciones y anhelos que se reconfiguran o adquieren distintos matices, pero están desde el comienzo y hasta el final, inamovibles, persistentes. En esta línea, la hipótesis central que atraviesa los capítulos siguientes es que en Santoro coexistieron dos grandes impulsos (sus insistencias) bajo los cuales pueden pensarse y leerse la totalidad de sus intervenciones: la transformación social a través de las prácticas culturales, y el juego, la pasión, el goce, como fuerzas creativas que unen el arte y la vida. Por ende, se estudiarán ambos aspectos, las convergencias y tensiones que suscitan, los sentidos, las formas y modalidades que fueron adoptando. En algunos periodos, la voluntad de transformación social se canaliza por medio de comunidades culturales, donde confluyen numerosos artistas y escritores bajo una relación de amistad y afecto, no jerárquica ni comercial. O en la creación de ediciones cartoneras, baratas y autofinanciadas cuyo objetivo más preciso fue acercar la literatura a la mayor cantidad posible de lectores, sobre todo de las clases populares. Otras veces, el activismo radicalizado y la violencia represiva que se vivía ya entrados los años 70, sus efectos sobre los vínculos, cuerpos, vidas, pueden afrontarse y pensarse gracias a la poesía, la risa irónica y el humor negro.

Asimismo, el análisis de estas dos inflexiones, identificadas ahora como transformación y juego o como intervención política y resistencia lúdica, pretende superar las clasificaciones y dicotomías reduccionistas que, si bien ayudan a describir y caracterizar el vastísimo campo literario de los años 60-70, agrupar tendencias, señalar notas generales y disonancias, no agotan en absoluto las posibilidades de una obra como la de Santoro. Es importante señalar al respecto los numerosos artículos que se han publicado sobre la poesía argentina de los 60, muchos de ellos pioneros en el tema, como “Las poéticas de los 60” de Delfina Muschietti (1989). Allí, Muschietti traza un exhaustivo panorama de las corrientes poéticas que marcaron el periodo –que va desde 1955 hasta el 75, con su núcleo más denso en los 60–, las lecturas en boga, los nombres

resonantes, las operaciones y estrategias formales más paradigmáticas. El principal aporte de este ensayo es el señalamiento de un campo “en crisis”, es decir, en pleno momento de cambio y resignificación, acechado por los *mass media*, el *boom* de la novela latinoamericana, la convulsión política y el peso de la tradición. No obstante, este trabajo, al igual que otros anteriores (Andrés, 1963; 1969; Salas, 1975) tiende a una división bastante esquemática en dos propuestas, por momentos excluyentes entre sí: una de corte más bien metafísico, de extrañamiento y ruptura de las convenciones del lenguaje, cuya máxima referente es Pizarnik, y otra más prosaica, coloquial, casi siempre al borde de caer en el “populismo” y el “panfleto”. En las mismas relecturas críticas de poetas del periodo se hallan categorizaciones similares. César Fernández Moreno, en el prólogo de *Argentino hasta la muerte*, diferenciaba entre una poética hecha de “diamantes” y otra de “barro”, refiriéndose a dos maneras de escritura, la primera como una búsqueda de cierto preciosismo y cuidado de la palabra, la segunda –en la cual él mismo se coloca– con “menos densidad poética por palabra”, más periodística, más callejera y coloquial. También Ramón Plaza en su antología *El 60*, habla de una “poesía blindada”, jugando con la imagen tuñonesca de la rosa blindada que también dio nombre a una de las revistas más importantes de la década. Para Plaza había entonces “simultáneos proyectos antagónicos”, siendo el de una literatura “blindada”, esto sería comprometida políticamente, el que “eligió una gran mayoría de poetas” (1990: 9).¹ Alfredo Andrés (1969), por su parte, opone al “bloque de esteticismo”, la poesía sesentista, cuyos puntos más sobresalientes son una inclinación hacia el realismo, localización en Buenos Aires, preocupaciones sociales y políticas, entre otras. Se intentará en el transcurso de esta tesis mostrar los cruces, los nudos, las fluctuaciones, a veces paradójicas, a veces polémicas, entre estas poéticas o tendencias.

Tiempo después, desde los 90 en adelante, la crítica se dedicó a puntualizar estas líneas globales y aproximativas en poéticas concretas como las de Juan Gelman, Leónidas Lamborghini, Paco Urondo, César Fernández Moreno, entre otros/as, destacando sus rasgos específicos y también posibles diálogos e intersecciones. En ese marco, la obra de

¹ Es llamativa la inclusión de Pizarnik en esta antología ya que varios críticos la colocan dentro de las líneas de poesía metafísica, autorreferencial, alejada de los sucesos políticos. Plaza reconoce que puede ser incómoda su presencia, porque era colaboradora y “amiga” de *Sur*, porque daba la impresión de “pertenecer a otro orden, otro mundo” y en las lecturas siempre estaba apartada y sola, pero sostiene que muchos poetas se vieron interesados por *Árbol de Diana* y por su poesía. Alfredo Andrés, a diferencia de Salas, también la incluye en su antología *El 60*, sumándola a la “ondulación metafísica” que, a pesar de ser “poco común”, existió en la poesía de autores como Juarroz, Miguel Ángel Bustos y Aracama.

Santoro, en algunas ocasiones *Barrilete*, aparecía como referencia obligada de la “poesía social”, “popular” o “coloquial” (Fondebrider, 2000; Porrúa, 2000; Ortiz, 2004; Prieto, 2006; Monteleone, 2010; Freidemberg, 2014), aquella que Muschietti había anticipado como una poesía “contaminada” por otros discursos sociales, la política y el hablar urbano o callejero. En definitiva, y a pesar de que el campo poético sesentista comenzaba a recibir gran atención, sus textos no aparecían más que como ejemplos o menciones sin demasiada profundización o detenimiento. Salvo escasas excepciones,² no se hallaron, hasta el momento, artículos, ensayos o tesis en las cuales Santoro sea un objeto de interés pleno. Esa es justamente la tarea que quiso asumir esta investigación: detenerse en las producciones de Santoro, observar y analizar detalladamente sus características propias, su singularidad, en un contexto histórico, cultural y político tan particular como fueron las décadas del 60-70 en América Latina, ampliamente estudiadas por la crítica literaria y por otros campos de investigación como la historia, la sociología o las artes plásticas. Qué escribe Santoro, cómo lo hace, para quiénes y por qué, si volvemos a las preguntas iniciales de Rosa, a las cuales agregamos: qué imágenes de escritor construye, qué conexiones arma con la tradición, cómo la lee y la edita en sus revistas y colecciones.

Sobre esto último, es necesario aclarar que la tradición literaria es concebida en tanto “fuerza activamente configurativa”, como propuso Raymond Williams (2009), poderosamente operativa en los procesos de definición e identificación cultural y social. En ellos, Santoro interviene recuperando del pasado determinados textos, sujetos y figuras semánticas, como las letras de tango, seleccionando y publicando autores y libros que considera sustanciales e impugnando aquellas estéticas que, según su visión, se desligan de la realidad social. A su vez, su obra también ocupa un lugar en esa misma tradición, paradójicamente predominante y alternativo. Predominante si se lo piensa en términos estrictamente estéticos, es decir, en el sentido en que la lengua poética empleada por Santoro estaba en total consonancia con lo que se escribía y percibía,

² Se destacan: el estudio introductorio de Lilian Garrido, “Ni un minuto de silencio para el 10”, incluido en la reedición de *Literatura de la pelota* (2007). El trabajo realizado por Rosana López Rodríguez, “El preceptor. Roberto Santoro, el poeta imprescindible”, prólogo a la edición de su poesía (2009). Además, el reciente ensayo “Santoro y la poesía urgente” de Nilda Redondo (2018). En el caso de los dos primeros, se trata de aproximaciones bio-bibliográficas que recuperan los episodios más significativos de su itinerario y, al mismo tiempo, señalan algunas características insoslayables de su literatura. Algo similar había hecho su amigo Rafael Vásquez en *Informe sobre Santoro* (2003), junto con apéndices y anexos de cartas, poemas y entrevistas. Redondo, por su parte, propone un análisis crítico en contexto y por orden cronológico de sus producciones poéticas. También la revista cordobesa *Tramas para leer la literatura argentina* publicó, en su número dedicado a las “Generaciones perdidas” (junio 1998), poemas de Santoro y un breve artículo de Alejandro Schmidt.

mayoritariamente como válido y prestigioso dentro del campo literario del periodo. Pero alternativo o lateral si tenemos en cuenta el crecimiento del mercado cultural latinoamericano, el llamado “boom”, las instituciones dadoras de reconocimiento y los circuitos más restringidos y legitimados de exposición y consagración, de los cuales Santoro intentó siempre mostrarse lejos o en posición de combate. Por eso, sus proyectos se gestaron fuera de esos ámbitos rígidos, normativos, institucionales, o si él estaba dentro lo hacía desde la oposición y el disenso, a veces desde el humor incluso o la ironía, como veremos por ejemplo con respecto a la Sociedad Argentina de Escritores y sus referentes. En definitiva, el anhelo de habitar otro mundo, más justo e igualitario, lo llevó muchas veces a cuestionar aquellos espacios que a sus ojos no eran más que expresiones del orden social dominante: la educación formal, los grandes medios de comunicación, la burocracia del estado, las fuerzas de seguridad, pero también las editoriales transnacionales, las fundaciones y su sistema de mecenazgo, los museos y galerías de renombre, las premiaciones y eventos artísticos fomentados por empresas extranjeras. Esta postura ética y crítica, este “itinerario de quiebre” (Casullo, 2004), no se presenta como la simple exposición pedagógica de un programa político-ideológico, tampoco como una rebeldía vacua o una mera impostación bohemía, sino que rubrica toda su poesía, sus acciones militantes, su intervención en *Barrilete*, de manera constante pero mediante el uso de recursos y estrategias formales múltiples, fluctuantes, móviles.

0.2. Deslindes teóricos

La publicación de la *Obra poética completa* de Santoro en el año 2008 –a cargo de Razón y Revolución, con la colaboración de Dolores Méndez, su compañera, y Paula Santoro, su hija– resulta inseparable de los procesos de búsqueda y recuperación de los documentos producidos durante los años del terrorismo de estado y la dictadura cívico-militar en nuestro país y también a escala global, si se consideran las formulaciones de pensadores como Andreas Huyssen o de Régine Robin.³ Desde hace varias décadas,

³ Huyssen (2007) se refiere a la “pulsión memorialista” como una estrategia de supervivencia para intentar contrarrestar el miedo y el terror al olvido, que acompañan la estructura misma de la memoria, ya sea pública o privada. El “giro” o el “boom” de la memoria contiene un impulso subliminal: el deseo de anclarnos en un mundo caracterizado por una creciente inestabilidad del tiempo y por la fracturación del espacio en el que vivimos. En esa línea, otros teóricos como Tzvetan Todorov (2008) hablan del “culto a la memoria”, justamente como ese apego al pasado que muchas veces se termina volviendo una defensa sin fundamentos. Régine Robin (2012) piensa en una “memoria saturada”, una memoria que nunca antes había sido “objeto de mayor vigilancia contra los partidarios del

somos testigos del trabajo incansable de numerosas instituciones, organizaciones y sujetos individuales por preservar, conservar y garantizar el acceso a los documentos vinculados con dichos sucesos y la reposición o “reparación” de la memoria de las víctimas.⁴ Santoro fue un escritor, ante todo, pero también un militante político revolucionario y un secuestrado-desaparecido desde junio de 1977, cuando fue violentado por una patota militar en la Escuela Nacional de Educación Técnica N°25 donde desempeñaba la función de jefe de preceptores. Estos no son datos aislados o meramente anecdóticos puesto que impusieron condicionamientos en el proceso de producción y recepción de su obra, tales como el silenciamiento, el miedo, la destrucción, la supresión o la pérdida.

Hasta el año 2008, entonces, sus textos circularon únicamente en el formato original –primeras y únicas ediciones, de escasas tiradas, muchas inhallables–, en revistas como *El Fantasma Flaco*, *Cormorán y Delfín*, *Porque*, *El Corno Emplumado*, *La Hipotenusa*, *Amistad*, *Ensayo Cultural*, *Vigilia* y *Cero*, en las cuales Santoro había colaborado ocasionalmente, o en distintas antologías literarias, la mayoría de escritores desaparecidos/as y/o víctimas de la represión.⁵ Pero además de sus producciones literarias existe una correspondencia profusa que Santoro mantuvo con amigos y compañeros (dentro del país y con en el exterior), dos revistas culturales (*La Cosa* y *Barrilete*), una decena de discursos pronunciados en eventos políticos y escolares, las ediciones caseras de sus libros, pruebas de imprenta, entrevistas radiales, postales, registro fotográfico de sus viajes, sus lecturas y reuniones culturales, más de 60 collages propios. También la documentación de los frentes político-culturales y gremiales de los que Santoro fue parte,

negacionismo” pero tampoco más “museificada, sacralizada, judicializada y, al mismo tiempo, trivializada e instrumentalizada” (2012: 20). En estas últimas décadas, los trabajos en torno a los usos de la memoria y el olvido en la Argentina fueron especialmente prolíficos (María Inés Mudrovcic, Elizabeth Jelin, Claudia Hilb, entre otros/as), así como también la implementación de políticas públicas y las militancias de derechos humanos.

⁴ El término “reparación” es empleado por numerosos organismos y entes para aludir al trabajo de preservación (en muchos casos también de digitalización) de documentos vinculados a personas desaparecidas en el ejercicio de determinadas funciones, como por ejemplo estudiar o trabajar. Un caso testigo es el Programa de Reparación de Legajos vigente en Universidades Nacionales o en el ámbito de la Administración Pública Nacional, reglamentado por una ley sancionada a fines del 2021, que también aplica al sector privado.

⁵ Por fuera de este criterio se ubica la antología *Traficando palabras. Poesía argentina en los márgenes*, compilada y comentada por Ana Porrúa (1989), en la que Santoro no aparece en calidad de desaparecido o víctima de la represión sino por el valor que su poética adopta en diálogo con otros autores como Tuñón, Olivari, Gelman, Bignozzi, diálogos que exploraremos en los sucesivos capítulos.

sus cartillas, documentos internos, volantes, notas, afiches, etc. Es decir, un conjunto de materiales heterogéneos, hoy en posesión de diferentes personas e instituciones, que aportan sentido e iluminan diversas zonas de su obra.⁶ A veces permiten certificar una fecha, a veces conocer las condiciones de elaboración del libro o una revista, la distribución de tareas, expectativas y planes futuros. Pero fundamentalmente el trabajo con estas fuentes puso de manifiesto el carácter artesanal de sus intervenciones, el alto grado de compromiso de Santoro con el diseño, la confección y realización material de sus producciones. En esta línea es que, por ejemplo, muchos poemas son analizados en estrecho diálogo con las ilustraciones y obras visuales de diferentes artistas que acompañaron la mayoría de sus ediciones.

El uso de la palabra *obra* (del latín *opera/opus*) busca inferir la idea de trabajo y oficio –dos sustantivos muy recurrentes en la escritura de Santoro–, de hacer, de operar, ya sea en su sentido más literal –diseñar y armar los libros con sus propias manos– o como la ejecución práctica de un plan.⁷ Esto no excluye la posibilidad de pensar también la literatura de Santoro como una *poética*, como una serie de elecciones y decisiones estéticas dentro de una amplia gama de opciones, tal como la definen Ducrot y Todorov (1986). O en su acepción programática, como toma de posición y discusión de programas artísticos y literarios (Vattimo, 1993), aspectos que están muy presentes en la revista *Barrilete*, en tanto espacio de debate y autoafirmación. Por un lado, lo que esta inclinación por el término *obra* intenta destacar es la dimensión artesanal de sus prácticas culturales y editoriales, y el lugar social del escritor en tanto “obrero de la palabra”, como llama Rafael Vásquez (2003) a Santoro citando un verso de Blas de Otero; o un trabajador de la cultura, alguien que produce simbólicamente y materialmente.

Por otro lado, *obra* consigna una ambición de totalidad que se puede atisbar en la “potencia creadora” del autor, cuyo deseo fue perfeccionar, cumplimentar y lograr una meta (Starobinski, 1998).⁸ Todos los emprendimientos culturales y literarios de Santoro

⁶ Se consultaron una buena parte de los documentos y materiales en el CeDInCI y en la Biblioteca Nacional Mariano Moreno, también en el sitio *El Topo Blindado*, el Museo de Arte y Memoria de la CPM y en los archivos personales de José Antonio Cedrón, Rafael Vásquez y Claudio Golonbeck, entre otros/as.

⁷ De la palabra *opera/opus* se derivan también *ops/opis* (recurso, fuerza, riqueza) y *officium*, que surge de la contracción *opificum*, compuesta con la raíz de *facere* (hacer, causar, producir).

⁸ Steiner (2003) habla de un “propósito constructor” de las obras como algo más que el resultado del trabajo o el talento de un autor, dado que implica una lógica de desarrollo, de estructura que se revela gradualmente y aspira a una totalidad coherente, definición que podemos conectar con Starobinski.

encuentran un cauce común, una cohesión interna, un “propósito constructor”, según George Steiner (2003), un mismo sentido: intervenir en la realidad social y política para su transformación. En ese tejido histórico, ideológico y político en el cual se inscribe, con sus vestigios utópicos, mesiánicos por momentos, las creaciones artísticas y literarias eran interpretadas como resultado de una voluntad individual, de un ardid autoral que pretendía ser identificado y distinguirse como tal. “Si mi poesía no ayuda a cambiar la sociedad / no sirve para nada”, el epígrafe que abre el último libro de Santoro es tal vez una de las expresiones más sintomáticas de esta “totalidad construida con un fin”, de esta “idealidad trascendental”, como dice Starobinski sobre el concepto de *obra*. Lo producido, la *poiesis*, lo pensado y lo hecho tiene un por qué, un para qué, un horizonte, una ambición, un acuerdo interno: lograr, cumplir o reducirse a nada y perder todo impacto, toda efectividad.⁹ Así es que en la obra se dirimieron no solo cuestiones literarias o estéticas, sino esencialmente políticas, ideológicas, sociales.

Como bien indica Starobinski, estos deseos de alcanzar un fin o un horizonte no eximen a la obra de la dispersión, del movimiento, puesto que no es esta un organismo cerrado y definitivo sino una serie abierta, que rara vez encuentra su forma *última* y que está hecha de todos sus estados preparatorios, sus instancias de construcción (y destrucción, se podría agregar en este caso). Por eso mismo es que la idea de *Obra completa*, tal como apareció en la edición del 2009, puede resultar contradictoria si se tiene en cuenta que la vida de Santoro fue interrumpida abruptamente y muchos borradores o manuscritos de futuras publicaciones están extraviados, alterados, truncados. En otras palabras, la obra es el resultado de un trabajo sostenido, pero nunca acabado. Más bien son huellas, vestigios, fragmentos que van dando cuenta de procesos de composición de la obra, a veces alborotado, inestable, incompleto, desordenado. Tal como Didi-Huberman (2007) formula respecto del archivo, no se llegará nunca a conocer un Absoluto o un todo, sino girones, restos, un aspecto ínfimo e indivisible, una mónada. Hablar de obra, de finalidad, de trabajo no implica necesariamente la existencia de una

Steiner añade a esto que ciertas condiciones de la publicación, como los premios, la adulación de la crítica, las ventas o la celebridad, ponen al escritor en una situación de vulnerabilidad y atentan contra la construcción lenta y paciente de una obra que aspira al sentido de un todo.

⁹ Se reconoce aquí el antecedente insoslayable del Romanticismo alemán en la consideración de la *poiesis* como producción, como “lo que hace a un individuo, lo que lo hace mantenerse-junto”, la “sistasis” que lo produce; lo que hace su individualidad, su capacidad para producir, para producirse a sí mismo, en tanto “fuerza formadora” interior que hace que “en el yo todo se forma orgánicamente” (Nancy & Labarthe, 2012: 96).

unicidad y de un punto culmine. La producción de Santoro es al mismo tiempo desmesura y desconcierto, con sus respectivos intervalos y huecos, proyectos inconclusos, manuscritos faltantes. Restos, pedazos, cenizas que han quedado “ardiendo”, para tomar prestada la metáfora de Didi-Huberman, que ha sobrevivido hasta nuestros días *a pesar de todo*, con ayuda de distintos sujetos “pasadores” y “contrabandistas de la memoria” (Hassoun, 1996), gracias a su fuerza intrínseca, a su capacidad de resistir y emerger desde los escombros (Didi-Huberman, 2007; 2014).

Ver y leer los diversos materiales de Santoro se parece bastante a visitar su mesa de trabajo, su escritorio personal, y al mismo tiempo abrir una puerta hacia el pasado reciente, hacia “formas específicas de vivir” (Farge, 1991), en medio de días convulsionados, vividos con pasión y efervescencia; días cargados de proyectos, de libros copiados a mano, anotaciones esporádicas en cuadernos marca Gloria, en la máquina de escribir; días de hojas sueltas, borradores, cartas, noticias del último minuto que sacuden la coyuntura política, con un partido de fútbol o un tango sonando de fondo. Objetos mitológicos de un tiempo perfecto, podrían llamarse según lo que Baudrillard (2016) expone en *El sistema de los objetos*, objetos singulares, atávicos, que contradicen las exigencias del cálculo funcional para responder a deseos de otra índole, testimonio, recuerdo, nostalgia, evasión; a la tentación de descubrir en ellos la supervivencia de un orden simbólico pasado y una “huella creadora”, la mano de alguien cuyo trabajo está todavía inscrito en él.

En suma, se entiende la obra de Santoro como acercamiento o aproximación a un momento concreto del pasado, a una experiencia no solo personal (individual) sino social (Radley, 1992).¹⁰ Una experiencia ubicada, según Martin Jay, justo “en el punto nodal de la intersección entre el lenguaje público y la subjetividad privada, entre los rasgos comunes expresables y el carácter inefable de la interioridad individual” (2009: 20). En esa dirección es que la tesis indagará en el carácter singular de las producciones de Santoro, como se dijo al comienzo, en tanto y en cuanto estas interactúan y dependen de modelos culturales preestablecidos; de un complejo entramado histórico-político de acontecimientos, creencias e ideas, compartido con otros/as. O lo que Rancière concibe como el “reparto de lo sensible”: un “sistema de evidencias sensibles que permite ver al

¹⁰ Decimos “aproximación” en el sentido que le da Didi-Huberman cuando sostiene que el archivo no contribuye ni a la *arché* ni a la totalidad de la historia en cuestión, y que aquel que quiera saber, especialmente saber *cómo*, no estará más que ante un saber infinito: una “infinita aproximación al acontecimiento y no su comprensión en una certeza revelada” (2007: 3).

mismo tiempo la existencia de un común y los recortes que definen sus lugares y partes respectivas” (2014: 19). Modos de ver, decir, hacer, de recortar espacios, tiempos, objetos y cuerpos y asignar lugares y funciones, en relación con un orden social, algo que tienen en común el arte y la política. Considerar las prácticas estéticas llevadas adelante por Santoro en tanto formas de visibilidad y de participación en ese “común” del que habla Rancière, permitirá una lectura de *lo político* en su literatura y su labor editorial como experiencia de disenso, de cuestionamiento de lo ya dado, del orden preexistente, y a su vez como posibilidad de modificación, alteración, cambio. El pensamiento de Jacques Rancière es útil para evitar lecturas lineales en la articulación entre política y literatura, en las cuales una resulta, muchas veces, subsidiaria de la otra y viceversa. Una propuesta muy similar hace Nelly Richard, cuando afirma que “lo político en el arte designa una articulación interna a la obra que reflexiona críticamente sobre su entorno social desde su propia organización de significados y su propia retórica de los medios, desde sus propios montajes simbólicos” (2005: 17). Así, *lo político* ya no tendría que ver con el tratamiento de determinados temas o referentes (o no solamente), sino con una irrupción en esa partición sensible, con las críticas y resistencias que Santoro hace a las instituciones (el *disenso*, según Rancière), a las formas establecidas de producir, editar y circular la poesía, y la activación de nuevas redistribuciones: en cuanto a la ocupación del espacio público, a la organización comunitaria, a la reapropiación de símbolos, consignas y manifestaciones de la cultura popular-masiva y de la cultura política de izquierda, o la puesta en valor de producciones culturales que no cuentan con una tradición poética.

0.3. Sobre esta tesis

Literatura, edición y política son las tres palabras clave o los tres vectores principales sobre los cuales se desplaza y estructura la investigación, todos ellos interconectados entre sí y en retroalimentación continua. El primero implica el abordaje y la lectura crítica de sus textos literarios, las primeras ediciones de los mismos y aquellos publicados póstumamente: *Oficio desesperado* (poemas escritos entre 1959-1962), *De tango y lo demás* (1962, versión completa 1964), *El último tranvía* (1963), *Nacimiento en la tierra* (poemas escritos en 1961, publicados en 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 póstumos (“Series” y *25 poemas negros sin filtro*, escritos entre 1976-1977). Si bien hay varios momentos en que se sigue un orden cronológico y es interesante observar cómo, por ejemplo, ciertas operaciones y tonos se exasperan o pronuncian con el avance temporal, la lectura se dispone alrededor de preocupaciones, intereses, preguntas y búsquedas estético-políticas, que no siempre coinciden con un orden lineal y ascendente; en efecto, se tomarán y retomarán textos, a lo largo de la tesis, de manera discontinua, examinando, en cada una de las partes que la componen, diferentes problemas o aspectos.

El segundo de los ejes, la edición, comprende la labor de Santoro como editor de revistas (*La Cosa* y *Barrilete*) y de libros (*Barrilete*, los *Informes*, la colección “La Pluma y la Palabra”), llevada a cabo de manera simultánea a su producción escrita. Se vuelve ineludible recuperar la figura de Santoro en tanto editor, ya que las prácticas editoriales son pensadas como espacios de experimentación literaria y artística, y presentan una serie de aportes en relación al lugar de la literatura y el escritor dentro de la sociedad y de los procesos revolucionarios, en diálogo con sus textos. Santoro no solo compiló y coordinó colecciones y antologías literarias de diversos autores (siempre por iniciativa propia) sino que también editó y publicó, casi en su totalidad, su propia obra. Además, tenía conocimientos de imprenta y se formó en el oficio de linotipista en la Escuela Técnica N° 31 del barrio de La Boca en Buenos Aires. Este no es un dato menor ni deliberado al momento de poner en relación su literatura con la praxis editorial: hay una visión integral del hecho literario, que comprende tanto la escritura como los materiales con los que se hace el objeto-libro, el circuito de venta y la distribución/socialización. A esto se suma la dimensión afectiva, como sostén indispensable de sus prácticas y también como una ética de trabajo, una forma de entretener lo privado y lo público, la amistad y la vida cotidiana, y de poner en común con sus semejantes saberes y experiencias propias.

El tercero y último, enunciado como “política”, hace referencia a sus acciones militantes en el campo político (sindical, partidario, frentista), a discursos, proclamas, declaraciones y manifestaciones en las que Santoro puso su voz y su cuerpo. Tres hitos cruciales, en los que hay que detenerse inevitablemente, puesto que marcaron su militancia, imponiendo redefiniciones y nuevos compromisos: en 1964 su participación en la Alianza Nacional de Intelectuales, sus intervenciones en el FAS y en el FATRAC a inicios de los 70, y la sangrienta masacre de Trelew en agosto de 1972. Pero también, la

política fluye como una línea transversal que recorre, tensiona y articula toda su vida y su obra, y que fue modelando una visión de mundo, deseos y propósitos, en el sentido en que antes fue definida según Rancière y Richard.

En cuanto a la estructura de la tesis, la PRIMERA PARTE estará dedicada entonces a analizar la construcción de una imagen de escritor a la luz de la figura del *escritor-intelectual comprometido*, en el campo cultural y literario argentino de los años 60 y 70. Uno de los objetivos es tomar nota de las circunstancias socioculturales que posibilitaron el surgimiento de esta imagen, partiendo de exhaustivos trabajos como los de Silvia Sigal (1991), Oscar Terán (2013) y Claudia Gilman (2003). O, en términos más amplios, detenerse en los modos en que ciertos discursos y afirmaciones en relación a los vínculos entre literatura y política fueron “pensables y decibles” (Angenot, 2010)¹¹ y “gozaron de amplia legitimidad y escucha” (Gilman, 2003). Para eso se recuperarán –en una suerte de mosaico o collage de citas– las diferentes lecturas, inquietudes, polémicas y postulados teórico-críticos esgrimidos durante ese momento. Las operaciones y movimientos que constituyen este proceso son interesantes, especialmente, para pensar y analizar los modos en que Santoro se vincula con dicha configuración autoral, cuya vigencia y hegemonía se extendió al menos hasta los inicios de la dictadura cívico-militar de 1976. Por eso, serán clave las preguntas: ¿cómo construyó Roberto Santoro su posición de escritor? ¿Cuáles fueron sus movimientos o gestos característicos y cuáles los desplazamientos que produjo a lo largo de su recorrido? ¿Qué proximidades y distancias estableció con la imagen del *escritor-intelectual comprometido*?

La noción de *imagen*, recuperada de los estudios de Giorgio Agamben y Didi-Huberman, es central en este capítulo, así como también la de *gesto*. Se buscan leer aquí los gestos de Santoro, entendiéndolos no como una realidad en sí misma, presente en alguna parte, que explica o da sentido a sus textos, sino como “aquello que resulta del encuentro y del cuerpo a cuerpo con los dispositivos en los cuales ha sido puesto en juego” (Agamben, 2007: 93), que a su vez desborda al lenguaje y nos sitúa en el terreno de la ética y la política (Agamben, 2018; 1992). Específicamente hablando de *imagen de escritor*, se tuvieron en cuenta las contribuciones de Bourdieu, Boris Groys, Dominique

¹¹ Angenot explica que: “El discurso social no es ni un espacio indeterminado donde las diversas tematizaciones se producen de manera aleatoria, ni una yuxtaposición de sociolectos, géneros y estilos encerrados en sus propias tradiciones, que evolucionan según sus propias pautas internas. Por eso, hablar del discurso social será describir un objeto compuesto, formado por una serie de subconjuntos interactivos, de migrantes elementos metafóricos, donde operan tendencias hegemónicas y leyes tácitas” (2010: 24-25).

Maingueneau, Ruth Amossy y María Teresa Gramuglio, para pensar las interacciones entre la obra, la figura de autor y los campos o espacios en los cuales este opera junto con otros agentes (prensa, instituciones estatales, mercado editorial, etc.).

En rigor, la hipótesis que articula esta primera parte sostiene que Santoro se ubica en una zona intersticial respecto de la construcción ética, política y estética del *escritor-intelectual comprometido*: si bien hay puntos de encuentro, también hay distancias, rupturas, desvíos. En ese sentido, las imágenes a considerar pueden ser englobadas en tres: la imagen del saltimbanqui, ligada a la oralidad, al cuerpo y la teatralización; la del poeta urbano o el “poeta de Buenos Aires” que Santoro construye en relación con la ciudad, el tango y la vanguardia; y la figura del trabajador cultural, esto sería, el escritor concebido desde el punto de vista económico y social. Mientras que la primera pone en evidencia los desvíos y las trasgresiones que el saltimbanqui produce respecto de la imagen del escritor-intelectual revolucionario, la última de ellas muestra, en cambio, la estrecha vinculación de Santoro con la militancia y la intervención política (partidaria, frentista, gremial) ligada a un compromiso ideológico concreto. Este análisis confirma que su designación como “escritor comprometido”, “escritor militante”, “escritor político” no puede descartarse ni ser rechazada ciento por ciento. Y en el medio, las resonancias de la tradición, del tango y la vanguardia en la poesía de Santoro dan cuenta de su colocación y auto-figuración como escritor dentro del campo propiamente literario. El análisis de las diferentes ciudades y sujetos urbanos que transitan por su poesía y un repaso por sus primeras publicaciones resultará decisivo para comprender el lugar que Santoro buscó ocupar en la escena literaria.

En la SEGUNDA PARTE se realizará un análisis detallado de las instancias editoriales y culturales en las cuales Santoro participó, como fueron las revistas *La Cosa*, *Barrilete* y el grupo *Gente de Buenos Aires*. Dichas instancias son interpretadas como una voz colectiva con especificidad propia y no como una etapa o episodio más en la biografía de Santoro. Esto quiere decir que no se buscan confirmar hipótesis pensadas de antemano sobre la literatura de Santoro, dado que las mismas se desprenden, en verdad, del estudio de la revista.¹² *Barrilete* o *La Cosa* no son consideradas como “un valor ejemplar de otra cosa” (Louis, 2015: s/n) sino como un objeto en sí mismo, autónomo, con sus respectivos

¹² Annick Louis (2015) señala que una de las aproximaciones más comunes en el estudio de revistas consiste en verlas como un antecedente o un episodio de la carrera de un escritor o artista. Esto, generalmente, lleva a emplear la revista como medio para corroborar hipótesis desarrolladas a partir de la obra conocida de los autores, algo que aquí se pretende evitar.

desafíos y determinaciones, lo cual implicará algunas veces detenerse en textos escritos en colaboración o de otros autores que no son objeto principal de esta tesis. El sentido colectivo viene dado además por una puesta en duda, suspensión o cuestionamiento de la figura del director –como quien toma las decisiones– que surge a partir de testimonios de escritores participantes y declaraciones incluidas en los números de *Barrilete*. Por lo tanto, también se contemplará esta tensión entre singularidad y comunidad, entre verticalismo y horizontalidad, y la actuación que Santoro desempeñó en y desde dichos colectivos, junto con otros/as poetas y artistas.

La mayor parte de este segundo capítulo está dedicado a *Barrilete* (1963-1974), por su gran envergadura y multidisciplinariedad, y a la consolidación de una literatura popular en el campo de los años 60. Se analiza su relación con los medios masivos de comunicación, la cultura de izquierda y otras revistas y grupos poéticos del período como *El Pan Duro*, *Hoy en la Cultura*, *La Rosa Blindada*, *Zona de la Poesía Americana*. La cuestión de los afectos, los sentidos que adopta la idea de *comunidad*, la autogestión e independencia, la doble valencia del libro en tanto “mercancía y significación” (Bourdieu, 2018) son los puntos medulares que orientan la reflexión, sustentada en los aportes teóricos de Pierre Bourdieu, Raymond Williams, Zygmunt Baumann y Nicolás Bourriaud. En efecto, la hipótesis específica de este capítulo argumenta que: las apuestas editoriales y revisteriles de Santoro constituyen un *hacer* autogestivo y cooperativista, lateral o alternativo dentro del “mercado de los bienes simbólicos” (Bourdieu, 2018). En efecto, aquí se vuelve a poner en juego la imagen del escritor-editor como un trabajador, como un sujeto que *hace*, lejos de la educación formal y las instituciones consagratorias.

La TERCERA PARTE se enfocará en el humor y el juego como dispositivos mediante los cuales se revelan y procesan la violencia social y política y la represión padecida en los años 70 en nuestro país. Las marcas subjetivas del terrorismo de estado, los estragos del accionar policial, las pérdidas, el miedo, la censura y la clandestinidad son temas recurrentes en los últimos poemarios de Santoro (*Poesía en general*, *Las cosas claras*, *No negociable* y poemas póstumos). Sin embargo, ya en algunos textos publicados en *La Cosa* y en *Barrilete* es posible reconocer un tono irónico y satírico para el tratamiento de las autoridades militares, religiosas y políticas y de los discursos oficiales, cuya finalidad es normalizar y disciplinar a la sociedad. En ese sentido, serán importantes ciertas matizaciones teóricas en torno al alcance de términos como ironía, parodia, burla y sátira. Asimismo, el concepto de *profanación* de Agamben (2005) da un marco general

para pensar cómo la poesía quita la investidura y el poder a estas figuras opresivas, las neutraliza y devuelve a espacios de uso común. También se prestará atención al uso de diferentes estrategias típicas de la comicidad como la caricatura, la ridiculización y la deformación que Santoro muchas veces retoma de la cultura masiva (televisión, cine, *comic*). Se seguirán para ello las consideraciones de Henri Bergson (2013; 2016) y de Mijaíl Bajtín (2003) sobre la potencia de la risa y el carnaval.

Finalmente, la sexualidad y la muerte como tabúes humanos también son objetos de la poesía de Santoro, en contraste, muchas veces, con la mirada ingenua, sin pudor y alegre de la infancia. Al respecto se advierten, por un lado, la configuración de una entonación infantil, que canta coplas, juega a las adivinanzas, a la ronda, al trabalenguas y mira el horror con algo de ternura y perspicacia; por otro, de un mundo subterráneo, localizado nuevamente en la ciudad, donde abundan las pasiones, los placeres bajos y los impulsos, en permanente enfrentamiento con los códigos morales, las normativas y prohibiciones sociales.

Primera parte. “Mis cosas hablan por mí”. Imágenes, gestos y desplazamientos de un poeta-agitador

¿Cómo se hace un Santoro? / ¿De qué sabia redoma / o manso disparate
/ salió este apedreador de verdeolivas, / este organizadísimo / juntador
de alhelies, consignas y volantes?

H. Costantini, *Cuestiones de vida*.

1.1. *Desmontar el pasado reciente*

Los sucesos ocurridos entre los años 60-70, ya sean de índole social, política, cultural o artística, nos siguen interpelando todavía hoy, como un “pasado que no pasa” o un “pasado en conflicto” (Mudrovic, 2009), nunca acabado, que surca nuestra vida en común y entabla tensiones entre las instituciones morales, opciones políticas e incluso en nuestra relación con la ley (Hilb, 2018).¹³ Su importancia se advierte tanto en la abundancia de estudios críticos sobre el periodo –por lo menos de los últimos quince años– como en una serie de fenómenos editoriales y artísticos, ya sean de carácter comercial, institucional o autogestivo e independiente. Entre ellos se encuentran la publicación de antologías, obras completas y todo tipo de textualidades producidas por sujetos que intervinieron de alguna manera en dicho momento histórico, la recuperación de sus historias de vida, la socialización y apertura de archivos vinculados con la última dictadura cívico-militar. En ese marco, el nombre de Roberto Santoro, al igual que otros/as, emerge, reaparece, vuelve a escena, está en los anaqueles de las librerías, se lee en la escuela secundaria.¹⁴ En 2008, más precisamente, con la edición de su *Obra poética*

¹³ Mudrovic se refiere a aquellos acontecimientos que, aunque parezcan lejanos en el tiempo, aún “son instrumentales para intentar dar cuenta de quiebres profundos en el autoentendimiento político del presente”. Según sus propias palabras “Ni aún con los muertos enterrados y los archivos abiertos el pasado se congela en un único significado” (2009: 13-14).

¹⁴ Por ejemplo, gracias a la Colección “Presentes” desarrollada por el Plan Nacional de Lectura del Ministerio de Educación de la Nación, durante el año 2015. Constó de cuatro cuadernillos de autores asesinados-desaparecidos por la última dictadura entre los que se encontraba Santoro y que se distribuyeron en diversas escuelas públicas del país. Los mismos constaban de una selección de

completa, con los textos que ya habían circulado antes pero permanecían dispersos y otros inéditos, directamente desconocidos. Un centro cultural en Avellaneda, una biblioteca popular en Quilmes, el archivo gráfico de la escuela de periodismo TEA y una plazoleta en el barrio de Chacarita llevan su nombre desde hace un tiempo; numerosos homenajes, lecturas, placas recordatorias y muestras se realizaron acerca de su vida y obra, en diferentes instituciones públicas, museos y sitios de memoria; también fue parte de varias compilaciones, editadas entre 2005 y 2010,¹⁵ y fue tema de muchas notas en diversos medios de comunicación de amplia difusión como *Clarín* y *Página 12*.

Tal como sugiere el nombre de este capítulo, la pregunta acerca de cómo se configuró en Santoro la imagen de escritor –o ¿cómo se construye un Santoro? según el poema de Costantini– será directriz de las siguientes páginas. Una imagen que, como la define Agamben (2005), es insustancial, es decir, “no está en el espejo”, no se localiza en un lugar determinado, sino que está sometida a desplazamientos subjetivos constantes. Esto no significa que dependa, en su totalidad, del sujeto o que viva en él, dado que no le pertenece y puede separarse. Tampoco es una mera representación o reflejo porque esta se (re)genera y (re)crea a cada instante y sus dimensiones no son cantidades medibles o recortables. Una imagen, expone Agamben, consiste en usos, modos de ser, hábitos, *especies de*. Es una visibilidad, una apariencia, un *darse a ver*, un gesto, conceptualizaciones que el filósofo pone en diálogo con la función-autor de Foucault, desarrollada su célebre conferencia *¿Qué es un autor?*¹⁶

Desde una perspectiva sociológica, Pierre Bourdieu (2018) señala que los escritores y artistas, en tanto productores culturales, se encuentran insertos en un campo de relaciones de fuerza, de enfrentamientos o “luchas” simbólicas y materiales entre diferentes especies de capital y sus poseedores. Por ende, el valor de la obra de arte no

poemas con una biografía sucinta. Disponible en <https://www.educ.ar/recursos/125712/coleccion-presentes>

¹⁵ Por mencionar algunas: *Palabra viva. Textos de escritoras y escritores desaparecidos y víctimas del terrorismo de Estado. Argentina 1974-1983* (2005); *Escritos en la memoria. Antología de escritores asesinados o desaparecidos entre 1974-1983 en la República Argentina* (2005) y *La razón ardiente. Antología de escritores víctimas de la dictadura militar* (2010).

¹⁶ Agamben deja entrever que el gran aporte de Foucault consiste en “la separación del sujeto-autor de los dispositivos que realizan la función en la sociedad” (2005: 84). Esa función-autor aparece como un proceso de subjetivación mediante el cual un individuo es identificado y constituido como autor de un determinado corpus de textos. Foucault logra así que toda indagación sobre el sujeto, en cuanto individuo, tenga que atender al régimen que define en qué condiciones y bajo cuáles formas ese sujeto puede aparecer en el orden del discurso.

resulta de la voluntad del artista (ni siquiera su propio estatuto como tal), sino de la producción de creencias acerca del valor general y distintivo de la misma –es decir, de las lógicas de legitimación propias del campo–, proceso de “recepción” al cual Bourdieu presta especial atención y en el cual intervienen todo tipo de agentes e instituciones.

Complementando, en cierta forma, ambas posiciones, críticos como Dominique Maingueneau (2015; 2014), Ruth Amossy (2014) y María Teresa Gramuglio (2013), coinciden en plantear al escritor como un sujeto/agente que se construye a sí mismo y a la vez es construido por terceros. Es decir, no como alguien que recibe o adhiere de manera pasiva una determinada imagen, sino que la forja activamente, más o menos consciente, más o menos planificada, tanto en el plano del discurso como en la esfera social. En esa dirección, Gramuglio propone un abordaje integral de las figuras textuales y las estrategias (discursivas y no discursivas), para analizar cómo un escritor representa, poniendo énfasis en su dimensión imaginaria, la constitución de su subjetividad en tanto escritor y cuál es el lugar que piensa para sí en la literatura y en la sociedad. Maingueneau, por su parte, afirma que una imagen de autor “se elabora en la confluencia de sus gestos y de sus palabras, por una parte, y las palabras de todos los que, de modos diversos y en función de sus intereses, contribuyen a modelarla” (2015: 21). Sobre esto último, Amossy habla de una “figura imaginaria” y una “corporalidad auxiliada”, es decir, comportamientos, personalidades, relatos de vida y apariciones atribuidos externamente a un determinado sujeto.

Resta por agregar, como bien indica Boris Groys, el papel que desempeñan actualmente los medios de comunicación en este tipo de procesos. Según Groys (2018), el artista ha dejado de ser productor de imágenes para volverse él mismo una imagen, pasaje que no solo está en manos de los mismos autores/artistas, sino en el que también influyen y participan otros sujetos. La principal preocupación que entraña es quedar sometido de manera radical a la mirada del otro, en especial la de los medios que suelen reducir y limitar cualquier significación a estereotipos, versiones rápidas, simplificaciones. En este sentido, las imágenes de escritores como Santoro, cuyas prácticas se desarrollaron en contextos represivos y dictatoriales, se encuentran, al mismo tiempo, superpuestas, alteradas o mediadas por las imágenes que se conciben en torno a esos episodios histórico-políticos.¹⁷ Kris Ernst y Kurz Otto (2007) hablan de “relatos

¹⁷ En un principio, se hace referencia a la dictadura de Juan Carlos Onganía (1966-1970) y luego al terrorismo de estado iniciado alrededor de 1972 que culminó con la instauración de la dictadura cívico-militar de 1976. Antes, a comienzos de los 60 el Plan CONINTES había posibilitado y legitimado la

históricos sobre los artistas” para este tipo de fenómenos. Los autores explican que, a partir del momento en que se impone un nombre para remitir al creador de una obra, es decir, de que el artista aparece en documentos históricos, algunas nociones estereotipadas comienzan a relacionarse con su obra y su persona, a modo de prejuicios o preconceptos que no han perdido por completo su significado y que siguen influyendo en nuestro juicio de lo que es o debe ser un artista. A medida que la historia se desarrolla aparecen nuevos tipos sociales que pueden combinarse con los viejos; la heroicidad, la mitología, la genialidad o la magia son algunas variables que están presentes desde hace siglos. Muchas veces, que perdure o no el nombre de un artista no depende tanto de la “grandeza” de su trabajo sino del significado ligado a su obra. Parafraseando a Ruth Amossy se podría decir que, entonces, “los alrededores de la obra” de Santoro se vuelven –aunque no siempre– incluso más importantes y llamativos que la obra propiamente dicha. Tal es así que Antonio Aliberti, poeta y traductor argentino, en una reseña bio-bibliográfica publicada en la revista *Crisis* se pregunta: “¿la poesía de Roberto Santoro tiene valores por sí misma, o adquiere importancia a raíz de su lucha contra la opresión y su posterior desaparición?” (1986: 65). La sola formulación de ese interrogante es quizás más reveladora que sus probables contestaciones, porque manifiesta, justamente, el peso que ejercen o han ejercido las condiciones de elaboración y difusión de la obra en cuanto a su recepción y posteriores lecturas e interpretaciones.

En relación a las diversas formas del trauma histórico, Andreas Huyssen habla de una “mercantilización” y “espectacularización”, es decir, una puesta en escena del pasado como representación que puede ser comercializada, trivializada y difundida de manera masiva (2007: 24-25). Los discursos de memoria(s) movilizan intereses sociales, políticos, económicos y culturales, a nivel global. Y aunque ese pasado traumático se presenta como espacio abierto, fragmentario, hecho de divergencias, lo cierto es que también produce lugares comunes que pueden cristalizarse de manera acrítica en la sociedad durante mucho tiempo. Esta tensión se expresa, entre otras, en la imagen del escritor o artista que suele ir vinculada al desenlace terrible que tuvieron muchos/as de ellos/as: desaparecidos/as, asesinados/as, exiliados/as. De allí que el criterio de muchas antologías literarias o algunas muestras artísticas sea el de reunir y mostrar creaciones de personas desaparecidas y/o víctimas del terrorismo de estado. La preponderancia de la

represión de huelgas y protestas; en 1962 se produjo el secuestro y desaparición forzada del sindicalista de la Unión Obrera Metalúrgica, Felipe Vallese, considerado uno de los primeros desaparecidos/as.

condición de víctima por sobre otros rasgos o facetas, tiene que ver con un uso ejemplificador del pasado (Todorov: 2000) y con una apreciación bastante generalizada de las décadas del 60 y 70 como un “tiempo signado por la violencia” y no como un “tiempo de revoluciones” (Traverso: 2018). León Rozitchner (2014) ya alertaba en un temprano ensayo de los años 80, que si “luchar por la revolución” quedaba causalmente asociado al terror, la posibilidad de recuperar el legado político de ese periodo podía verse obturado.

La memoria se postula doblemente en tanto forma de evitar el olvido y como una instancia de aprendizaje para no repetir lo acontecido. Hugo Vezzetti describe este proceso del siguiente modo:

La pulsión memoriosa insiste siempre del lado de las víctimas: se ha mostrado en la experiencia argentina como un componente necesario en la trabajosa y conflictiva formación de una conciencia pública y política sobre el pasado. Pero, abandonada a la dialéctica del grupo de los afectados, tiende a cristalizarse en un deber de memoria que se ejerce como una causa compacta (2009: 55).

Para Elizabeth Jelin (2002), esto podría deberse a que los actores que luchan por definir y nombrar lo que tuvo lugar durante periodos de guerra, violencia política o represión, así como quienes intentan honrar y homenajear a las víctimas, visualizan su accionar como si fueran pasos necesarios para ayudar a que esos horrores del pasado no vuelvan a ocurrir.

Otro factor a tener en cuenta a la hora de analizar la imagen de Santoro es la ausencia o pérdida habitual de documentos y manuscritos decisivos para recomponer y analizar los avatares de cualquier itinerario intelectual, artístico, literario, etc.¹⁸ La represión y violación de derechos humanos en nuestro país impuso condiciones de vida intempestivas a muchos escritores que debieron irse al exterior, permanecer en clandestinidad, destruir o guardar secretamente sus obras, cuando estas no eran secuestradas junto a ellos/as, dado que su desaparición física conllevaba simbólicamente también la de sus creaciones. Frente a eso, la tarea de investigación se vuelve al mismo tiempo un trabajo arqueológico que consiste en “desarchivar lo archivado” (Funes: 2002), en la recuperación y restauración de esos escritos, que tal vez circularon bajo seudónimos

¹⁸ 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.

o en diferentes versiones, que permanecieron ocultos o anónimos. A esto es importante sumar el hecho de que muchas de las producciones de Santoro se volvieron inhallables con los años, debido, fundamentalmente, a escasas tiradas, circuitos limitados de distribución y falta de reimpressiones o reediciones. Hasta la publicación de su poesía completa, sus textos se dieron a conocer y fueron leídos gracias a diversas antologías, de las cuales *Poesía política y combativa argentina*, compilada por Etelvina Astrada –en 1978 y editada desde España– fue pionera. El volumen reunía poemas de autores que en su gran mayoría habían sido desaparecidos/as, asesinados/as o se encontraban en el exilio a causa del régimen militar instalado en 1976. Pero había además un criterio que se anticipa en el título, y que más tarde se trasladó a la crítica literaria, y es el de la poesía de corte “político” o “combatiivo”, acepción amplia y con diferentes anclajes que se estudiarán en otro apartado.

Esta puesta en circulación abrió la posibilidad de una lectura en serie, es decir, en diálogo con otros textos con los que la poesía de Santoro comparte un contexto común y algunas características generales, como pueden ser el tono coloquial y las referencias histórico-políticas. Juan Gelman, Joaquín Areta, Paco Urondo, Carlos Aiub, Jorge Money, Dardo Dorrnoro, Miguel Ángel Bustos o Ana María Ponce son algunos de los nombres que aparecen en las antologías mencionadas, que, por su naturaleza formal, insisten en las similitudes y correspondencias y no tanto en las diferencias o particularidades de cada uno/a. La imagen de escritor que sostienen se vincula estrechamente con el pasado militante y la actuación durante los años 70, en especial durante la última dictadura. Otro ejemplo es el homenaje “La palabra nunca” (Encuentro de la Palabra, 2015), impulsado por la Red Federal de Poesía, en el que familiares y miembros de Madres y Abuelas de Plaza de Mayo e HIJOS leyeron textos de los escritores desaparecidos/as y asesinados/as por el terrorismo de estado. Hebe de Bonafini expresó: "Es hermoso este 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".¹⁹ En el prólogo de *Escritos en la memoria*, Norberto Galasso refuerza las mismas figuraciones y escribe:

Creyeron, por tanto, en el Compromiso, en la necesidad de escribir y actuar en las luchas de la calle, nutriendo sus vidas con la pasión de las jornadas revolucionarias [...] Ellos, con su sacrificio, han resguardado la canción y la

¹⁹ Ver: <https://www.cultura.gob.ar/noticias/homenaje-a-los-poetas-victimas-del-terrorismo-de-estado/>

utopía para el Pueblo, para que ellas iluminen los días del triunfo final (2005: 8).

Su imagen, en ambos casos, está fuertemente identificada con representaciones propias de la época en la que le tocó vivir. La muerte como ofrenda o consagración es parte de una política de vida que está reivindicada en las palabras de Bonafini y de Galasso, como una ética, como el despliegue de un mundo de acción: vida breve, vida heroica, vida de mártir. Estas experiencias y apuestas se comprenden en tanto procesos de significación y resignificación subjetivos, donde los sujetos se mueven y orientan (o se desorientan y se pierden) entre “futuros pasados” (Koselleck), “futuros perdidos” (Huyssen) y “pasados que no pasan” (Connan y Rouso), todo en un presente que se acerca y aleja simultáneamente de esos pasados (Jelin, 2002: 14). No es casual entonces que retorne la imagen del escritor comprometido o revolucionario y se haga énfasis en el carácter eminentemente político de sus obras, sin demasiadas precisiones ni problematizaciones. Las figuras del sacrificio, la patria o la pasión (también las del testigo o el sobreviviente) poseen una densidad que por momentos eclipsa otras ideas y propuestas en el recorrido de autores como Santoro, que no dejan de estar signadas por la militancia política pero tampoco se limitan a ella. Lo mismo ocurre cuando su voz aparece integrando un corpus mayor de escritores/as con los que tiene puntos de encuentro; tan productivo como un análisis comparativo es interrogarse acerca de la singularidad de Santoro, dónde radica, de qué materiales y estrategias se compone.

Por otra parte, se destaca, en la prensa sobre todo, su publicación *Literatura de la pelota* –una compilación de escritos sobre fútbol hecha por Santoro en 1971 y reeditada por Ediciones Lea en 2007–, como un antecedente imprescindible de la literatura futbolera o deportiva que desde hace tiempo prolifera en el mercado. La insistencia en datos biográficos (como su amor por el Racing Club) o en referencias al mundo del deporte, dieron lugar a epítetos y etiquetas como “el poeta de la popular”, “el poeta del pueblo”, “el poeta racinguista”, “pionero de la literatura futbolera”, “el poeta del fútbol”, etc.²⁰ Lilián Garrido –hija de Oscar Garrido, amigo personal de Santoro–, prologuista de

²⁰ Ver: “Pasión de multitudes. Roberto Santoro, el poeta del fútbol”, *El Ortiba*. Disponible en <http://www.elortiba.org/old/santoro.html> “El poeta del fútbol”, *Clarín*, 1999. Disponible en https://www.clarin.com/deportes/santoro-poeta-futbol_0_H1xFrpeRKx.html “Roberto Santoro, la memoria de un poeta racinguista”, Disponible en https://www.racingclub.com.ar/club/nota/2017/03/6947_roberto-santoro-la-memoria-de-un-poeta-racinguista/ “El fútbol como vehículo de ideas”, *Página 12*, junio de 2007. Disponible en <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-6541-2007-06-03.html>

la segunda edición, lo desvincula de la figura del periodista o cronista deportivo con la que algunas veces fue asociado, diciendo: “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”.²¹

La pregunta del entrevistador que subyace o se puede inferir en las palabras de Garrido – ¿qué era, después de todo, Santoro? – pone en evidencia, además de cierto desconocimiento o confusión, el carácter polifacético de su imagen, que se resiste a las generalizaciones y taxonomías. Porque si bien la actividad literaria se impone por sobre las otras, esta es inseparable de la edición, de su militancia gremial, de su espíritu agitador y comunitario. En definitiva, un *desmontaje* de estas cristalizaciones permitirá recomponer y descubrir otras relaciones posibles, muchas veces eclipsadas por el peso de ciertos rasgos que se afianzaron con el paso del tiempo en el imaginario colectivo. Santoro resulta una presencia clave a la hora de analizar algunos aspectos menos estudiados del campo cultural en cuestión y pensar nuevas combinaciones en torno a la imagen autoral. Como plantea Didi-Huberman (2008; 2015), de lo que se trata es de deshabituarse la mirada, desarticular, dislocar y reorganizar los elementos; esto implica, en el marco de nuestra investigación, volver a leer e interpretar los núcleos y tensiones de los años 60-70, sumando a la *mesa de montaje* los diversos proyectos de Santoro, por ejemplo, los referidos a la edición independiente y autogestiva de poesía. El *montaje* y *desmontaje*, tal como fueron pensados por Walter Benjamin (1987; 2005), son en realidad parte de una misma operatoria: remontarse hacia objetos y sujetos pasados (aunque no por eso lejanos) que tienen en sí mismos la doble capacidad de *desmontar* la historia y *montar* un conjunto de tiempos heterogéneos (Didi Huberman, 2018). La retórica del *montaje* nos lleva a leer la historia “a contrapelo”, atender a sus fragmentos, sus recovecos y detalles, sin ordenamientos lineales ni progresivos. Así, el trabajo de la memoria no consiste en estabilizar el sentido o las posibilidades de una imagen (en este caso, imagen de escritor), ni siquiera en recordar lo que ha sido olvidado, sino en darle cierta firmeza, cierta nitidez

Levy, Nacho (2009). “El gran poeta de la popular”, *Página 12*. Disponible en <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/2-13823-2009-05-11.html> “Roberto Santoro el poeta del fútbol”, *Tiempo Argentino*, Deportes, junio 2021. Disponible en <https://www.tiempoar.com.ar/deportes/roberto-santoro-el-poeta-de-la-pelota-que-aun-desaparecido-sigue-tendiendo-puentes-entre-la-ternura-y-el-futbol/>

²¹ “Recuerdan a un pionero de la literatura futbolera”, *Página 12*, 1º junio 2007. Disponible en <https://www.infobae.com/2007/06/01/319744-recuerdan-un-pionero-la-literatura-futbolera/>

y luminosidad, a aquello que todavía permanece borroso, lejano, desconectado de otras experiencias.

En base a lo expuesto, se puede advertir que la imagen de escritor en Santoro es múltiple, dinámica, caleidoscópica y, por lo tanto, no reductible a las figuraciones antes mencionadas (víctima, héroe o mártir, militante popular, periodista). Por eso se tendrán en consideración no una sola sino diversas imágenes –el saltimbanqui, el poeta de Buenos Aires, el trabajador de la cultura y militante– de manera simultánea, en constante interacción, siendo que en algunos momentos se empalman o se jerarquizan, y en otros se desplazan y confrontan entre sí. En esa dirección, el segundo capítulo se enfocará íntegramente en la faceta de Santoro como editor, entendiendo que esta ha sido solapada o desatendida y es una pieza central para la composición de su figura autoral.

1.2. Intervenciones y modos del *escritor-intelectual comprometido* durante los años 60-70

El proceso de conformación de una imagen de autor estrechamente vinculada con la idea de *compromiso* –que la mayoría de las veces refería a un compromiso de tipo político o militante– se generó al calor de las luchas revolucionarias latinoamericanas que tuvieron como guía y antecedente insoslayable la experiencia cubana de 1959. A su vez, esas luchas emergieron en el contexto de un enfrentamiento de alcance mundial entre el modelo capitalista y el socialismo, cada uno encarnado en las dos superpotencias surgidas con el fin de la Segunda Guerra Mundial: Estados Unidos y la URSS. Si bien no nos detendremos demasiado en las particularidades históricas del periodo 1960-1970,²² es importante decir que, por un lado, este campo político altamente polarizado forzó a los intelectuales a tomar posiciones radicalizadas y abandonar la neutralidad, en muchas

²² Se consideran los años 60 y 70 como un “bloque temporal”, es decir, una época con espesor histórico propio, tal como lo caracteriza Gilman en su capítulo “Los sesenta/setenta considerados como época” (2012: 35-56). En términos históricos es posible observar diferencias sustanciales entre ambas décadas, sobre todo en lo que respecta a la Argentina, ya que los años 70 significan la llegada del terrorismo de estado y la represión, es decir, la clausura de las expectativas transformadoras que venían agitando a vastos sectores de la sociedad. Sin embargo, interpretamos ambas décadas como conjunto, en tanto se encuentran atravesadas por la misma problemática: la valorización de la política y la experiencia revolucionaria. Dicho de otro modo, es un momento histórico con un denominador común para gran parte de los discursos circulantes, o en palabras de Gilman, con “un nudo en torno al cual todos los actores se colocan”: la política (40-41). Por otro lado, no es menos importante que este tiempo abarca toda la producción de Santoro, a pesar de sus matices, en los que será necesario detenerse.

ocasiones condenada. Y por otro, que gran parte de las discusiones y preocupaciones que se analizarán a continuación se localizan dentro de la llamada *cultura de izquierda*, entendida como un conjunto de movimientos heterogéneos y abiertos, una combinación de teorías, experiencias, ideas, sentimientos y utopías que no se circunscribe a un lugar geográfico ni a un partido o régimen específico (Traverso, 2018). El ideario revolucionario que desplegó dicha cultura a lo largo del siglo XX se extendió por todo el continente latinoamericano, pero en la Argentina adquirió más bien la forma de un “clima triunfalista”, tal como señala Ana Longoni, instalado en amplios sectores de la sociedad (2014: 22-23). A diferencia de Cuba o de Chile, donde el proyecto socialista tuvo logros concretos, en nuestro país se desarrollaron algunos focos guerrilleros, en provincias como Córdoba o Tucumán, que fueron rápidamente sofocados por la instauración de dictaduras cívico-militares o por distintos grupos parapoliciales de extrema derecha. Aun así, esto no invalidó que acontecieran experiencias enriquecedoras y singulares para la clase trabajadora, las juventudes y la intelectualidad argentina como lo fue el Cordobazo, una insurrección popular ocurrida en mayo de 1969, a la que siguieron otras en diferentes provincias del país.²³

El nuevo clima político despertó en muchos/as escritores y artistas latinoamericanos la pregunta acerca de cómo podían influir con sus obras y creaciones en la búsqueda de una transformación social. Las expectativas acerca de la participación de la literatura y el arte en un cambio profundo y definitivo del orden establecido estuvieron principalmente motivadas, según Gilman, por dos acontecimientos: la Revolución Cubana y el surgimiento de un incipiente mercado editorial (2012: 30). Por un lado, la teoría del foco y su puesta en marcha en Cuba instalaron la idea de que no hacía falta esperar que las condiciones para una revolución estuvieran dadas de antemano sino que estas podían generarse. Por el otro, la autonomización y dinamización de las prácticas literarias y artísticas, así como también la ampliación del público lector y los medios de publicación, propiciaron nuevos espacios de posicionamiento y de visibilidad. Como consecuencia, los productos culturales comenzaron a pensarse desde una dimensión de efectividad

²³ El Cordobazo fue una pueblada ocurrida los días 29 y 30 de mayo de 1969, en la provincia de Córdoba, durante la dictadura de Juan Carlos Onganía. Estuvo encabezada por los principales líderes sindicales de los gremios SMATA (automóviles), Luz y Fuerza (electricidad) y UTA (transporte), y apoyada por distintas federaciones y agrupaciones estudiantiles y universitarias como la Franja Morada. Meses después se sucedieron levantamientos identificados con el mismo sufijo (“azo”) en Santa Fe, Salta, Jujuy, Tucumán, Catamarca, Corrientes, entre otras.

política, es decir, por su capacidad de intervención pública, aunque esto haya dado lugar en muchísimas ocasiones a posturas contradictorias y a polémicas.

Según Gilman, en la década del 60 tiene lugar una conversión del escritor en intelectual, término que traía implícita la noción de *compromiso* utilizada por Jean Paul Sartre en los 50, pero relocalizada en el panorama cultural latinoamericano posterior. Sartre en su ensayo titulado *¿Qué es la literatura?*, de 1947, reivindica la función social de la literatura, esto sería, la influencia y condicionamiento que imponen la historia y la política de un tiempo a los textos literarios, y donde se habla incluso de una “literatura revolucionaria”, en la medida en la que su autor se comprometa con el presente (2008: 43). Su valor radica en el “llamamiento”, en su capacidad de hacer “pasar a la existencia objetiva la revelación que yo he emprendido por medio del lenguaje” (78). Esto en concreto puede verse, por ejemplo, en la exhortación a los europeos que Sartre hace en el prefacio a la novela *Los condenados de la tierra* de Franz Fanon, para que se conmuevan con ella y con la violencia colonial que retrata. Allí dice: “Tengan el valor de leerlo: porque les hará avergonzarse y la vergüenza, como ha dicho Marx, es un sentimiento revolucionario” (1961). Los libros “sirven”, “muestran”, son portadores de “verdad”, abren paso a la consciencia social del lector y a su reintegro en tanto humanidad, tal como expresa en la cita. Sus palabras repercutieron en América Latina, en diferentes escritores e intelectuales que hicieron carne su imagen del “intelectual total”, aquel comprometido en todos los frentes de pensamiento y que al mismo tiempo hace de su compromiso una ética profesional. En la Argentina, particularmente, el antecedente más cercano a los 60 fueron los escritores nucleados en la revista *Contorno*, en cuanto a prácticas literarias que entienden a la literatura como parte activa en la política. Los hermanos Viñas, junto a Adolfo Prieto, Noé Jitrik, Carlos Correas, Juan José Sebrelli y otros/as, modernizaron la crítica de los años 50 gracias a la incorporación de nuevos paradigmas ideológicos y metodológicos –como el marxismo y el existencialismo– y a ciertas operaciones culturales de selección y exclusión de autores y obras (la centralidad de Roberto Arlt por encima de Borges, por nombrar una), y a nuevos cruces entre narrativa, cine, televisión y otros medios de aparición pública.²⁴

²⁴ Aunque la teoría sartreana del compromiso resuena en la trayectoria de *Contorno* –y Avaro y Capdevila (2004) la destacan como vertebradora de su actividad crítica–, Ismael Viñas (2007), en el prólogo a la edición facsimilar de la revista, desconoce la influencia que pudo haber ejercido y afirma que muy pocos lo habían leído.

Más allá de cuál fue la recepción de los postulados sartreanos y su trascendencia, coincidimos en que las prácticas literarias que se gestaron durante este momento histórico estuvieron fuertemente marcadas por el posicionamiento público, una suerte de moral de la escritura, con sus respectivas consecuencias y responsabilidades.²⁵ En todo caso, preferiríamos hablar no tanto de una conversión –término utilizado por Gilman– sino de una articulación entre ambos roles, ya que se trata más de bien de una correlación inestable y no de un pasaje o mutación de una instancia a la otra. La imagen del *escritor-intelectual comprometido* implicaba un conjunto de atributos, a veces diversos, a veces ambiguos, bajo los cuales muchos/as escritores se pensaron y ubicaron a sí mismos y a sus obras, aunque como indica Silvia Sigal dicho estatus no dependía solo de la decisión individual de asumirse en ese papel (2000: 22); que el ejercicio intelectual tuviera sus efectos era también gracias al sentido que la sociedad había atribuido previamente a las actividades culturales. Haroldo Conti sintetiza esta cuestión del siguiente modo:

Como intelectual (prefiero este término al de escritor, pues alude con mayor precisión a la consciencia y gobierno del acto) me siento obligado (no sólo inclinado) a asumir responsabilidades, a señalar este o aquel camino. De todas maneras es lo que la gente espera de nosotros (1974: 41).

La categoría *intelectual* acentuaba el hecho de que los escritores ya no se limitaban meramente a producir obras sino que, como dice Ángel Rama (1981), además eran capaces de desarrollar un discurso acerca de múltiples aspectos de la vida de su tiempo que, a su vez, colmara las expectativas que, según se lee en la cita de Conti, “la gente” depositaba en ellos.²⁶ “Cada palabra suya repercute y cada silencio también” (2008:10), sentenciaba Sartre en 1948. Y a pesar de que en todas las épocas hubo escritores-intelectuales, hay algunas características que son propias de los años 60-70, como la influencia decisiva de los nuevos medios de comunicación y la publicidad, la extensión del mercado tanto continental como internacional, las demandas de un público masivo,

²⁵ Es interesante la relectura que hace Norberto Bobbio de este término. Él prefiere hablar de *responsabilidad* y no de *compromiso*, porque “lo que importa no es ya que el hombre de cultura se comprometa o no se comprometa, sino con qué se compromete o no se compromete” (1998: 92).

²⁶ Esta definición contemporánea de intelectual, con una connotación más política que profesional, encuentra su origen o “bautismo público” en la figura de Émile Zola y el *affaire* Dreyfus (Francia, 1898), como indica Carlos Altamirano (2013). Hasta entonces había tenido significados más bien generales e imprecisos. A partir de Zola, el intelectual adquiere una nueva autoridad, diferenciada de la autoridad política y de otras, que emanaba de su reputación adquirida como escritor, científico o artista, y le permite intervenir en la vida pública (39-40).

entre otros. Rama localiza la figura del “narrador intelectual”, también en el marco de una transición del escritor aficionado al profesional; esto conllevó una constante presencia pública, nuevas reglas editoriales, tiempos de producción acelerados, incluso una atracción por la vida del escritor nunca antes vista, alimentada por la prensa.²⁷ De este modo, no parece casual que muchos escritores y artistas hayan recurrido a esa diversidad de canales disponibles para aparecer, opinar e intervenir. Además, Rama enfatiza que esto no siempre se debía a motivos de índole económica o de autopromoción sino que muchas veces el “estar presente” podía tener que ver con cuestiones políticas coyunturales (1981: 18).

Por su parte, Oscar Terán (2013) califica este modelo de escritor como “hegemónico”, lo cual no implica que fuera exclusivo ya que hubo otras apuestas y otras trayectorias pero que, evidentemente, no tuvieron el mismo alcance. A su vez, él distingue entre el intelectual *comprometido* y el intelectual *orgánico*. La diferencia radicaba en que el primero se dirigía a sus pares y a la sociedad en general y el segundo intentaba direccionar sus actos hacia la clase obrera o trabajadora, para desplegar un programa político, algunas veces partidario (46-47).²⁸ El *compromiso* podía involucrar acciones eventuales o esporádicas, como firmar una solicitud o apoyar públicamente una causa, y contener escritores y artistas con recorridos bien disímiles y heterogéneos. Para Norberto Bobbio esta es “la forma típica de protesta de los intelectuales, del mismo modo que la huelga es la forma típica de la protesta de los obreros” (1998: 47). Además agrega que, en general, esas convocatorias se organizaban en torno a dos temas: la *opresión* – entendida como todas las violaciones de los derechos humanos– y la *guerra* –en su amplia acepción: insurrecciones, revoluciones, luchas civiles, de liberación, etc.– (48). Según Bobbio, este tipo de adhesiones obedecían, a veces, a la presión social del grupo de referencia o a una búsqueda de aprobación general (49). Por otro lado, la *organicidad* era una forma un tanto más específica y solía circunscribirse al ámbito de alguna organización o estructura partidaria con normas y resoluciones específicas sobre cómo actuar tanto al

²⁷ Rama destaca la entrevista literaria como un género muy en boga durante estos años, a lo que agregamos también la proliferación de encuestas hechas por revistas, congresos y encuentros de escritores, conferencias y compilaciones ensayísticas. Sea cual fuese la modalidad, muchas de estas actividades contribuían a fortalecer y legitimar el propio capital simbólico del escritor sobre el que se apoyaba la modalidad de su intervención o compromiso (Sapiro, 2011).

²⁸ Gramsci (2005) no circunscribe al *intelectual orgánico* a una determinada clase social sino que lo entiende como un sujeto formado por un partido político (que bien puede ser de clase obrera o burguesa) o por el mismo Estado. En este sentido, ser *orgánico* implica cumplir o desarrollar funciones en el seno de alguna estructura política o estatal.

interior de la misma como por fuera. En todo caso, ambas configuraciones podían superponerse, imbricarse y establecer préstamos y pasajes entre sí.

Otra distinción habitual –sobre todo en sectores de la nueva izquierda– se daba entre *intelectuales burgueses* e *intelectuales revolucionarios*, remarcando así la desigualdad de clase que los atravesaba. Este esquema encuentra resonancias en las ideas de Antonio Gramsci (1986), para quien los intelectuales no conformaban una clase social en sentido estricto, puesto que no eran ni productores ni propietarios de los medios de producción, sino que su *función* consistía en expresar la visión del mundo de alguna de las clases en pugna. Como expresa Ricardo Piglia, “unidos al mundo burgués por nuestras costumbres y a la clase obrera por nuestra ideología” (1965: 1), muchos/as intelectuales acusaban incomodidad o planteaban contrariedades a causa de su lugar privilegiado en comparación con los trabajadores que realizaban tareas manuales. Nicolás Casullo reconoce dicha contradicción en el corazón mismo del término *intelectual*, ya que esta “fue una palabra con una carga dudosa, culposa, jerárquica, ‘burguesa’, culta, que exigía su renuncia a serlo” (2008: 279).

Para Ismael Viñas (1968), la burguesía hacía un uso impreciso de la palabra *intelectual*, dado que tomaban como punto de partida el sentido común y definiciones vagas; por ende, se referían a los intelectuales sin indagar demasiado y sin problematizar, simplemente como aquellos que exhibían un conocimiento. Uno de los ejemplos que cita son los Simposios organizados por el Instituto Di Tella, en los cuales los intelectuales se limitan a pronunciar opiniones y disertar. Por el contrario, los marxistas, al considerar la división del trabajo y de clases, veían al intelectual como un trabajador también dividido y alienado, aunque en mejores condiciones que los obreros. En ese sentido, no era un sujeto absolutamente libre e independiente sino que estaba ligado estrechamente con las estructuras y sistemas sociales y sus conflictos; apartarse de la ideología burguesa y poner su actividad al servicio de la revolución lo volvía un *intelectual revolucionario*.²⁹ Un planteo similar encontramos en la conferencia *El autor como productor* de Walter Benjamin (2015), para quien la autonomía del arte resultaba una imposibilidad porque consideraba que los escritores siempre toman posición en la lucha de clases: al servicio

²⁹ Este artículo surge como respuesta a las críticas que suscitó otro texto suyo, titulado “Repeticiones sobre los deberes de un intelectual” y publicado en el primer número de *Revista de Problemas del tercer mundo*. Viñas comienza diciendo que se lo acusa de haber considerado que solo eran intelectuales los intelectuales revolucionarios y a partir de ahí traza una breve genealogía del concepto que deriva en la distinción entre burgueses y revolucionarios y al problema de la autonomía.

de la clase burguesa o de la clase proletaria. Entonces, *escritor de tendencia* será todo aquel que guie su actividad intelectual y/o artística según lo que es útil para la lucha del proletariado. Pero Benjamin no solo creía conveniente asumir la “tendencia correcta” sino además encarar la transformación del aparato de producción burgués. Por eso Serguei Tretiakov es mencionado como un claro exponente tanto del *escritor de tendencia* como del *escritor productor*; por un lado, generaba contenido revolucionario en su dramaturgia y, por el otro, estaba encargado de elaborar y dirigir dos periódicos, una radio y un cine ambulante durante la época de la colectivización total de la agricultura en Rusia.³⁰ En definitiva, lo que estas inflexiones ponen en evidencia son las numerosas y amplias discusiones que se dieron al interior de la intelectualidad de izquierda, algo que no prosperó de tal manera en otras zonas de la cultura ni en otras épocas.

Muchos de los ensayos y tesis que se ocupan de analizar los cruces entre campo literario y campo político durante este periodo, trabajan sobre un corpus mayoritariamente compuesto de obras narrativas. Recordemos el título “La narración gana la partida”, elegido para el volumen 11 de la *Historia crítica de la literatura argentina*, coordinado por Elsa Drucaroff, quien delimita en la introducción un periodo iniciado a comienzos de los 60, intensificado en los 70, en el cual “la narración se impuso con una legitimidad particular y adquirió un prestigio específico [...]” (2000: 8).³¹ Tal como advierte Adolfo Prieto (1983), fueron los novelistas y cuentistas quienes se vieron mayormente afectados por la autonomización y modernización cultural, dado que existía una relativa marginación del género poético, en cuanto a cantidad de lectores y presencia en el mercado. Sin embargo, el modelo del *escritor comprometido* permeó igualmente en el terreno de la poesía, que todavía movilizaba lectores y propiciaba intercambios y redes culturales entre escritores, artistas, revistas, editoriales, etc., aunque fuese de manera subrepticia, alternativa o minoritaria.

³⁰ Con este ejemplo, Benjamin busca dar cuenta de la amplitud del horizonte desde el cual se consideran las formas y géneros literarios. Para él es más importante tener en cuenta las realidades técnicas propias de una situación dada; además agrega que con respecto a los géneros es necesario hablar –en el siglo XX– de un “inmenso proceso de fusión de las formas literarias en el que muchas de las oposiciones con las que acostumbramos a pensar podrían acabar perdiendo su vigor” (2015: 14).

³¹ La expresión, según palabras de Drucaroff, estaba de algún modo implícita en las declaraciones de Walsh acerca de la exigencia de escribir una novela, como si se tratara de “una categoría artística superior [...] casi un lugar común que describía un hito necesario, una verdadera prueba final y consagratoria en el camino que llevaba a merecer el título de “escritor” (2000: 7-8).

Es difícil trazar una distinción categórica entre géneros, ya que era habitual a esta altura que los/as autores incursionaran en múltiples formatos textuales (poesía, teatro, narrativa, crónica, ensayo, etc.). Y, por el otro, no es posible afirmar que en la Argentina de esos años se haya considerado una determinada poética o género más o menos revolucionaria, o más o menos eficaz para incidir en los cambios sociales que se estaban gestando, como sí sucedió en otros países en los que se instaló como tal, por ejemplo, el realismo socialista, apenas unas décadas atrás.³² En ese sentido, Gilman reconoce que el *compromiso* “no involucraba un programa de acción concreto ni era fácilmente definible” (144-148). En algunos casos, podía adoptar la forma de una novela histórica como *Hombres de a caballo* (1967) de David Viñas, o la literatura testimonial y de no-ficción walshiana. El término “testimonio” era especialmente valorado y utilizado con frecuencia cuando se hablaba del propósito o fin último de la escritura comprometida. La nota “Reflexión sobre la responsabilidad del escritor”, publicada por Carlos Alberto Brocato en el primer número de *La Rosa Blindada*, lo anuncia con palabras textuales: “No se trata solo de mi experiencia personal –que pudiera ser marcadamente defectuosa, aunque suficiente para traducir el propósito entrañable de todo escritor: dar su testimonio– se comprueba también en la de muchos de mis pares por oficio y generación” (1964: 24). El pronombre *su* es importante en esta cita porque expresa la ambigüedad en la que estaban inmersos los escritores: el testimonio implica asumir una responsabilidad individual, una *moral* propia, algo que al mismo tiempo es limitante si se quiere inferir de ella una concepción de mundo o ideología más general. Para Brocato, el escritor debía corregir o evitar el “falso embellecimiento” de la realidad y a su vez sopesar el abrumador negativismo que podía generar la falsa sensación de resguardo al no involucrarse. Inclusive la falta de un compromiso explícito traía, aunque no siempre, imputaciones o cuestionamientos de parte tanto del público lector como de determinados grupos o círculos culturales. En suma, la ética de grupo prevaleció, en muchas ocasiones, sobre la ética individual, y entonces lo que importaba ya no era tanto el simple hecho de comprometerse sino con qué y de qué modos (Bobbio, 1998).

Volviendo a la cuestión de los géneros literarios, si bien existieron posicionamientos e intercambios acerca de cómo debía ser una literatura o un arte

³² En los siguientes apartados retomaremos algunas consideraciones sobre este tema.

revolucionarios, los grupos y formaciones de izquierda,³³ durante este periodo, no desplegaron políticas culturales o programas concretos de intervención en el campo artístico, salvo contadas excepciones como fue el Frente Antiimperialista de Trabajadores de la Cultura (Longoni; 2005: 20).³⁴ Muchas veces se trataba de intervenciones callejeras esporádicas o de acciones de impugnación y repudio como fueron los incidentes del Premio Braque. Los escritores o artistas eran también agitadores, panfletarios, manifestantes y proclamadores que solían presentar actividades propias de sus organizaciones sociales y políticas como hechos artísticos. Efectivamente, como rastrea y analiza Longoni (2008), recursos y formas propias del campo artístico y cultural se actualizaban o transmutaban al campo político, tensionando así los límites entre ambos. Pintar una consigna como “Viva el Che” en una pared cualquiera, interrumpir una muestra de arte o la conferencia de alguna personalidad destacada, eran acciones políticas pero también estéticas, gesto deudor, en cierto modo, de las vanguardias de comienzos del siglo XX. Las vinculaciones entre estética, ética y política son persistentes a lo largo de la historia, pero durante los 60 y 70 adoptaron nuevos matices y desafíos. Para Gonzalo Aguilar, estas disquisiciones derivan finalmente en un “abandono del arte”, es decir, una

³³ Cuando se habla de formaciones políticas del campo de la izquierda argentina durante los 60-70 nos referimos fundamentalmente al Partido Revolucionario de los Trabajadores – Ejército Revolucionario del Pueblo (de corte marxista) y a las Fuerzas Armadas Peronistas / Fuerzas Armadas Revolucionarias, luego fusionadas en Montoneros, no solo por la centralidad que tuvieron sino porque en ellas militaron y participaron una gran cantidad de escritores y artistas aludidos/as en esta tesis. Tal como lo resume Pilar Calveiro, si bien Montoneros y el ERP compartían “las aspiraciones de dirigir una guerra popular”, existía una diferencia sustancial: su posición respecto del socialismo. Mientras que para el PRT-ERP “la meta al socialismo era irrenunciable y no querían ningún atenuante”, la izquierda peronista, cuyo policlasismo era según el PRT-ERP “una trapa burguesa” para la revolución, se adscribía a un difuso “socialismo nacional” (2005: 71).

³⁴ Esto pudo deberse a diversos motivos, entre ellos los distintos quiebres y reestructuraciones que se sucedieron dentro de la izquierda (peronista y no peronista) y que terminaron desplazando, de alguna manera, las grandes estructuras como el Partido Comunista y dando lugar a otras de carácter heterogéneo y potencia renovadora (Tortti, 1999). A su vez, como apunta Longoni, muchos de los proyectos e instancias de vinculación entre el arte y la política quedaron supeditadas a las urgencias producto, muchas veces, de la radicalización política y la lucha armada (2005: 33). Por último, la confluencia de tradiciones y discursos de múltiples procedencias –psicoanálisis, marxismo, teoría cultural, entre otras– contribuyeron más bien a diversificar los puntos de vista y tensiones y no alcanzar así una síntesis o resolución al respecto. La dimensión de esta problemática excede por completo el objeto de estudio de esta tesis y, por lo tanto, solo consideramos algunas de sus aristas; nos abocaremos más específicamente al caso del PRT cuando veamos el *Informe sobre Trelew* (1974).

preferencia de la acción por sobre las prácticas y los lenguajes artísticos, para incidir de manera directa en la revolución.³⁵ Dice Aguilar:

[...] este pasaje –de la estética a la política– no se hubiera producido si no se hubiese impuesto, con la figura del guerrillero, una *ética* que apuntalaba una determinada opción de vida. Una ética que la trayectoria del “Che” Guevara representaba como ninguna otra. Para los actores de la esfera estética, el pasaje se produce mediante lo que denomino una *reconversión de los valores*. Me refiero a aquellos elementos característicos de la tradición estética que se remontan a la bohemia del siglo XIX (como el carácter rebelde, transgresor, antiburgués e inconformista) y que, en esos años, comienzan a desplazarse de la “vida de artista” a la “vida del guerrillero”. Es decir: como si sólo la “vida del guerrillero” pudiera satisfacer ambiciones que tenían larga data para los sectores más dinámicos del campo estético. Al asumir la necesidad de este pasaje, todos los modos de vida eran puestos bajo la lupa que ofrecía la acción política (2007: s/n).

Los “modos de vida” se modificaron sustancialmente, al menos en la Argentina, entrados los años 70.³⁶ El recrudecimiento de la represión y las medidas persecutorias después de la breve “primavera camporista” en 1973, llevó a un gran número de escritores a integrar las filas militantes de organizaciones como el Ejército Revolucionario del Pueblo o Montoneros, y a hacerlo, muchas veces, bajo estrictas condiciones de clandestinidad; así, la “vida del guerrillero” ya no se expresaba únicamente como ejemplo o aspiración sino que era vivenciada en sentido literal. El militante / el guerrillero no adhería meramente a un programa sino que, según Casullo, más bien atravesaba una experiencia de “reinscripción de sí mismo, mental y sobre todo física: actoral. Una *dandización* severa y tardía, brutal” (2004:10-16), inscrita en la mitología revolucionaria y en el imaginario social, cuya permanencia se extiende hasta nuestros días.

³⁵ La evocación o el uso del término “revolución” en nuestro país hacía referencia no tanto a un episodio real de subversión del orden establecido, al estilo cubano, sino más bien a un conglomerado de fuerzas sociales y políticas que estaban atravesando un clima de efervescencia, es decir, un momento intenso de protesta y agitación generalizada, para las cuales “revolución”, “socialismo” o “liberación”, eran piezas fundamentales de un lenguaje que otorgaba cohesión y pertenencia con dicho proceso (Torti, 1999a: 206-207).

³⁶ Recordemos que más allá de la “primavera camporista”, ya entre el 71 y 73 habían comenzado a surgir grupos parapoliciales, como la Triple A (Alianza Anticomunista) o la CNU (Concentración Nacional Universitaria), encargados del secuestro, asesinato y desaparición de personas, sobre todo en la provincia de Buenos Aires. No es que antes no existieran organizaciones con algunas características similares, sino que a esta altura la violencia y los mecanismos represivos se encontraban en un evidente crescendo; episodios sangrientos como la masacre de Trelew (1972) o la de Ezeiza (1973) también dan cuenta de este escenario. Cfr. Franco, Marina (2012). *Un enemigo para la Nación. Orden interno, violencia y subversión, 1973-1976*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Aunque hablar de una impugnación del arte puede resultar excesivo, es necesario advertir que si antes “se creía, en verdad, en una continuidad ilusoria entre estética y política” (2014: 137), como reconoce Beatriz Sarlo, ante el avance del terrorismo de estado, dicho sentimiento sufrirá un resquebrajamiento decisivo. Así, la literatura era percibida con cierta desconfianza o impotencia, como manifiesta el poema de Juan Gelman, “Confianzas”, cuando dice “[...] ni con miles de versos harás la Revolución”. Sin embargo, el sujeto “se sienta a la mesa y escribe” (1973: 29), al igual que Rodolfo Walsh, quien hasta último momento se encontraba pasando en limpio su cuento “Juan se iba por el río”. O como Ana María Ponce, una maestra secuestrada en la ESMA que tipiaba poemas en la máquina de escribir que los militares le habían asignado para realizar trabajo esclavo. Pero esta vacilación respecto de las funciones y los efectos o resonancias de la escritura parecía estar latente desde mucho antes. Un manifiesto titulado “Qué decir”, escrito por Arnoldo Liberman y Héctor Yanover, para el *Informe sobre Santo Domingo*, publicado por la revista *Barrilete* en 1965 con motivo de la ocupación estadounidense de la República Dominicana, dice:

Intentamos, muchos de nosotros, un poema que lo dijera. Un poema que no le quedara chico a tanto grito ahogado, a tanta sublevación inútil. Un poema que no nos traicionara, que dijera de nuestro asco y nuestra cólera y nuestro aturdimiento y nuestro asombro y nuestro torpe compromiso con las palabras alineadas. Vanamente [...] Todo es inútil en momentos de tanta impotencia [...] Sin embargo, lo intentamos, lo hacemos. Quizá, apenas para salvar la cara ante nuestro oficio de testigos, ante nuestra semi impostora labor de intelectuales (1965: 3).

La búsqueda de una forma que fuese capaz de dar cuenta de esos gritos y de esa cólera, atraviesa múltiples textos y obras literarias de esos años. Se trata de un tópico recurrente que, a su vez, remite a otros de larga tradición como la insuficiencia del lenguaje o la incapacidad del sujeto de captar la realidad y ponerla en palabras. Sumado a esto, existía un fuerte convencimiento de que había llegado “el tiempo del combatiente”, como anuncia un documento del Frente de Trabajadores de la Cultura del PRT, y eso significaba inevitablemente postergar o poner en un lugar secundario las actividades puramente artísticas o intelectuales: el nuevo lenguaje para comunicarse y ser parte del pueblo ya no iba a adquirirse en la profesión o en la academia sino en la acción, en los ámbitos políticos de la revolución (Casullo; 2004: 59). Aunque no todos adscribieron a estas afirmaciones, fueron muchos los que bregaron por una radicalización y se sumaron

a la lucha armada, constituyendo esto un punto de no retorno, algo de lo que no había ni hubo vuelta atrás.

1.3. Piruetas del saltimbanqui

y él jugaba / y cantaba / saltimbanqui del mundo...

R. Santoro, “Canto al amor”.

En 1960, apenas dos años antes de su primer libro, Roberto Santoro creó *La Cosa*, una revista de humor que constó de un único ejemplar y él mismo vendía en las puertas de los cines, con una muletilla que decía, según el recuerdo de su amigo Pedro Gaeta: “*La Cosa*, salió *La Cosa*. Compre *La Cosa*... Yo la escribo. Yo la edito. Yo la vendo” (2008: 13). Esa escena de iniciación, esa “entrada en escritura” (Premat, 2009) resume, en pocas líneas, algunas de las aristas que componen la imagen de escritor de Santoro y que analizaremos en los siguientes apartados. No es nuestra intención realizar una lectura basada en la linealidad de los hechos, en el paso de una imagen a otra, como si se tratase de mutaciones o de virajes rotundos. Se ha hablado mucho de la *politización* o *radicalización* en las posturas de intelectuales, escritores y artistas durante este periodo, acción que implicaría el devenir de un estadio a otro: del bohemio despreocupado al militante comprometido, del poeta al activista o, quizás en su expresión más paradigmática, del estudiante de medicina y jugador de rugby al guerrillero/comandante. En el caso de Santoro, no hay o no es posible determinar una escena o momento fundante en cual anclar la transformación, porque desde el inicio de su recorrido hubo una apuesta por proyectos políticos –a veces partidarios y a veces no–, gremiales o frentistas, y también porque su relación con ellos fue cambiante e inestable. Lo que persiste siempre es el deseo y la voluntad de enlazar literatura, vida, amistad y juego.

En primer término, sostenemos que el ejercicio de la escritura es inseparable del trabajo editorial, entendido de manera íntegra: todo lo que conlleva la edición de un material, su distribución y venta. Tal como se trabajará detalladamente en la segunda parte de la tesis, las elecciones y propuestas editoriales están vinculadas con su concepción de la literatura, con intervenciones de agitación cultural y social. Santoro se formó en el oficio de linotipista, de manera casi autodidacta, y con esos conocimientos fundó y sostuvo dos editoriales y colaboró en otras a partir de las cuales publicó libros

propios, ajenos y grupales.³⁷ Por lo tanto, se hablará siempre de un poeta-agitador y editor, no de un poeta o de un escritor a secas. Y decimos “agitador” en vez de “gestor” ya que no se trata de una profesión ni de una mediación entre sujetos e instituciones, sino de un activismo a veces díscolo, un estar en movimiento constante con el fin de provocar cambios, uniones, hechos culturales significativos para la vida pública y política. Santoro no era alguien que sencillamente escribía y publicaba: se encargaba además de propiciar encuentros con otros escritores y artistas, con sus lectores, incluso de llevar la poesía hacia otros terrenos como la música, la gráfica, el teatro de variedades.

En segundo término, hay algo del orden de lo corporal en aquella escena de venta ambulante: poner el cuerpo y la voz para la propia escritura y habilitar espacios de encuentro con futuros lectores. Esta *exteriorización*, este *salirse de página*,³⁸ de las prácticas artísticas y literarias es un gesto característico de Santoro que nos remite al juego y a la imagen del saltimbanqui, desarrollada por Jean Starobinski (2007) en su ensayo *Retrato del artista como saltimbanqui*. Allí se mencionan posturas, poses, actitudes con las cuales los artistas han elegido mostrarse y exponer la naturaleza del arte: el bufón, el saltimbanqui, el payaso. El saltimbanqui recupera y se instala en un mundo circense, el mundo de las ferias de variedades, la magia, las verbenas y los espectáculos populares. Para Starobinski representa un “islote de maravillas” frente a la atmósfera grisácea de una sociedad en vías de industrialización. Toda su imagería tiene como pilares a la espontaneidad y la ilusión, apuntando a las necesidades de “un espectador harto de la monotonía de las tareas de la vida formal” (2007: 7-8).

Con sus amigos/as poetas y artistas, la mayoría integrantes del grupo *Barrilete*, Santoro organizó numerosas lecturas de poesía, al aire libre, en sociedades de fomento, centros de estudiantes, clubes, plazas y otros espacios públicos, en Buenos Aires mayoritariamente pero también en otras ciudades del interior de la provincia y del país,

³⁷ De manera similar a la impresión tipográfica, la linotipia fue la herramienta estándar de periódicos, revistas y carteles desde fines del siglo XIX y hasta las décadas del 60 y 70. Funcionaba a partir de la fundición del metal de las letras y fue sustituida por la impresión de litografía offset y la composición electrónica. Santoro realizó cursos en la Escuela Técnica N° 31, donde aprendió a utilizar la Rotaprint, máquina de origen alemán.

³⁸ Mariana Bustelo utiliza esta expresión para referirse a los recitales de poesía y otras formas de circulación de la literatura no convencionales, propuestas en la década del 90 en nuestro país. Cfr. Bustelo, Mariana (2007). “La exploración de soportes y lenguajes en la poesía argentina contemporánea”, *Cuadernos LIRICO*, N°3. 151-163.

como por ejemplo Rosario.³⁹ Estos espacios mencionados configuran un circuito de socialización de la literatura alternativo a aquellos de carácter más institucional o comercial –universidades, bibliotecas, museos, galerías, ateneos–, que en general requieren quietud y silencio por parte de la audiencia y tienen tiempos y formatos estipulados de antemano. Al mismo tiempo, la lectura grupal rompe con el “gesto de una intimidad en reclusión”, como dice Roger Chartier, y “puede también crear un lazo social, reunir alrededor de un libro, cimentar una relación de convivencia pero bajo la condición de no ser ni solitario ni silencioso” (1992: 122).

Tal como retomaremos en el capítulo 2, al hablar de revistas y editoriales, esta agitación cultural sobre la que se cimienta y fortalece la obra de Santoro, es deudora, al menos parcialmente, del programa de Boedo alrededor del que se nuclearon, durante los años 20, diversos escritores, artistas y editores como Elías Castelnuovo, Leónidas Barletta, Álvaro Yunque, Roberto Mariani, José Arato, Abraham Vigo, Adolfo Bellocq, entre otros. Las revistas *Dínamo*, *Extrema Izquierda*, *Los Pensadores* y *Claridad* –editorial, fundada y dirigida por Antonio Zamora en 1922– conforman una de las empresas culturales de izquierda más importantes en la primera mitad del siglo XX, que también promovió espacios de sociabilidad popular y barrial (Romero, 1995). Como señalan una serie de párrafos en la sección “Notas y comentarios” de *Claridad*, todo salía de sus talleres, gracias a una “independencia conseguida sobre la base de nuestro esfuerzo” (1926: s/n). Aunque sin la entonación moralizante y pedagógica característica de algunos escritores de Boedo (Montaldo, 1987), en aquellos eventos colectivos de agitación, en la venta de libros baratos y lecturas que ampliaran el público, la experiencia

³⁹ Acerca de las lecturas y viajes es posible encontrar anécdotas y testimonios de amigos y compañeros de Santoro. En una entrevista inédita realizada en junio de 2018, Rafael Vásquez contó que esos viajes tenían algo de “gira musical” y que la vida social por aquellos años era muy rica y gran parte de los vínculos culturales y artísticos los habían forjado en esos eventos. En una nota publicada en *Aromito Revista* dice: “Además se cumplía un activo plan de lecturas y debates en escuelas, sociedades de fomento, teatros independientes, clubes o municipalidades, tratando de superar al público de los auditorios exclusivamente poéticos y llevando el entusiasmo de entonces a pueblos suburbanos y a alguna ciudad del interior. Buscábamos la lectura y el diálogo. 1964 fue el año de trabajo más intenso” (2009: s/n). Disponible en <http://aromitorevista.blogspot.com/2009/01/breve-historia-de-barrilete-por-rafael.html> En el número 7 de *Barrilete* se lee “Lectura de poemas”, acompañando una imagen de los poetas, que como pie de foto dice: “De izquierda a derecha los poetas: Daniel Barros, Marcos Silber, Ramón Plaza, Roberto Jorge Santoro, Miguel Ángel Rozzisi y Rafael Alberto Vásquez, integrantes del Taller "El Barrilete", en Rosario, el 28 de marzo, día en que realizaron un acto de poesía en la sala del Teatro Independiente del Magisterio. Consecuentes en la tarea de acerca poesía a todos los cielos de la patria, el Taller “El Barrilete, en la medida de sus posibilidades, no ahorrará esfuerzos por acercar el testimonio latente de los poetas de la actual generación, en favor de la verdad y la belleza” (1964: 7).

del *Teatro del Pueblo*, inclusive en la militancia activa en la Sociedad Argentina De Escritores, en la “prepotencia de trabajo”, como decía Roberto Arlt en su prólogo a *Los Lanzallamas*, ya se prefiguran de alguna manera propósitos que Santoro llevó adelante 40 años después.⁴⁰

1.3.1. La poesía: vociferar, decir, hablar

En los eventos y viajes mencionados, Santoro y sus poetas amigos llevaban encima libros, fanzines y números de la revista para ofrecerlos y en el mejor de los casos venderlos a un módico precio. Si bien no hay un registro material y sistematizado de estas experiencias, quedan algunas fotografías personales y testimonios de sus compañeros/as, como Poni Micharvegas, con quien compartió su participación en Canto Popular Urbano, un colectivo de cantautores de los años 70. Recuerda Micharvegas:

Una sola vez leímos juntos en un acto de solidaridad, en un club de barrio. Él lo hacía con una voz aguda, desasosegada, perentoria: profería sus poemas breves e incisivos, especialmente los de “Uno mas uno humanidad”, rápida, velozmente (“como punialada e’surdo”, que dirían en el campo criollo...). Procuraba un efecto tenso, de aclaración y determinación urgente, de señalización dramática (s/f).

La cita evidencia que muchas veces las lecturas iban acompañadas de una puesta en voz teatral, performática, singular, *aurática*, una dimensión mágica e irrepetible tal como fue acuñada por Walter Benjamin (2011). Jorge Monteleone subraya que “cuando un poema es pronunciado en voz alta, todo su aparato rítmico se encarna [...] la declamación lleva ese efecto al extremo y transforma la voz más intimista en vociferación, en interjección, en exclamación” (2011: 152). Esa escenificación, al mismo tiempo, engendra un personaje, una figura teatral, un avatar, la “encarnación viviente” de un “fantasma de oralidad” que yace en la escritura (153). Muchos textos de Santoro, o bien transponen la estructura de un diálogo, o bien interiorizan una voz imaginaria que le habla a un otro. Por eso son habituales las expresiones que aluden a situaciones de habla y escucha, a ecos y voces: “se vienen las palabras” (2009: 84), “yo podría decir [...]”, “entonces hoy te digo/ un cucurucho de bondad estoy gritando” (73). El sujeto anuncia:

⁴⁰ En “Hoy presentación hoy”, un poema que parece escrito con motivo de un evento literario cuyo protagonista fuera el rosarino Carlos Montella, dice en sus últimos versos: “para entregarte esta frase de Arlt / que servirá para siempre: / “el futuro es nuestro por prepotencia de trabajo” (2009: 451).

“arrojo mi voz impostergable y nueva” (127). En poemas como “Escucha, hombre”, y otros de *Oficio desesperado*, se interpela directamente a quien está del otro lado, con un “ven [...] no escuches sino al que trae el corazón abierto / la verdad en los labios” (63), “vos sabés lo que yo digo” (77) o “vengo de nuevo a decirte” (94). En otras ocasiones son refranes populares, muletillas típicas del habla como “pucha” o “qué cosa”, onomatopeyas –“cataplún”, “miau”, “pum pum”–, voces familiares que piden un cuento, “contame otro” (67), “seguí contando cuentos” (71), preguntas sin respuesta.

En una especie de fanzine ilustrado por Pedro Gaeta, publicado en 1967, *En pocas palabras*, Santoro consigna su programa ético-poético: “escribo / para los que hablan [...] mi boca / nació para escribir” (2009: 263). La poesía es escritura, es convención, pero eso no invalida su vínculo con la “boca”, esto sería, con el habla. Su origen está en las conversaciones, en los “chamuyos”, y su destino o su retorno final a los hablantes, a quienes cifran mayormente su vida en el plano oral. Incluso los epígrafes elegidos, por ejemplo los de *Nacimiento en la tierra* –libro publicado en 1963–, remiten a estas cuestiones: “Yo digo lo que puedo y cómo puedo”, de Raúl Scalabrini Ortiz, y “Yo no escribo para lectores, sino para hombres”, de Miguel de Unamuno. La figura del poeta que se proyecta es la de un recitador, un declamador, alguien que “viene a decir” y “como puede”, sin rebusques, con lo que tiene en su haber, sin impostaciones. Esto deja entrever la preocupación de Santoro por consignar un programa de escritura que contemplase la oralidad, que no se limitara a la letra, que expandiera y desarrollara la potencia oral del poema y tuviera en cuenta la presencia física, el encuentro en vivo con su lector-oyente. En parte con el fin de alcanzar la máxima difusión de todo lo hecho, pero también para estimular el interés genuino y el entretenimiento de los espectadores. *Decir* es una acción que supone en cualquier caso un mensaje o enunciado, y un interlocutor, un *otro* que espera la palabra; uno de sus versos enfatiza este último aspecto añadiendo el pronombre al verbo (“decirte”). En definitiva, como cualquier puesta en escena, interpretación, truco o destreza, la literatura se hace para ese *otro* que dota de sentido su existencia, que recibe y escucha.

Estos objetivos mencionados fueron guía de muchos proyectos y lo llevaron a convertirse, en cierta forma, en declamador de sus textos, a poner el cuerpo y la voz en lecturas, recitales poéticos, discursos y entrevistas radiales. Y también en el teatro. Santoro presentó una tragedia musical titulada *En esta tierra lo que mata es la humedad*, estrenada en 1972 en la sala *La trampa del diablo*, ubicada en la calle Corrientes, en la

que irrumpía cada tanto para recitar poemas.⁴¹ La misma consistía en una serie de *sketches* e improvisaciones, escenas breves (de entre diez y quince minutos) de corte humorístico, sobre distintas problemáticas sociales y políticas; los intérpretes fueron Maximiliano Paz y Tina Serrano, y el director, Lorenzo Quinteros. Paz, en uno de esos *sketches*, realizaba una imitación paródica de Alejandro Agustín Lanusse, quien era entonces dictador militar, y había además un juego de la oca y banda en vivo que interpretaba los poemascanciones de Santoro.⁴² En consonancia con lo que venimos apuntando, tampoco parece casual la elección del lugar para su realización: un *magic hall* donde se hacían espectáculos de magia, escapismo e ilusionismo, musicales y teatro de revista.⁴³ El subtítulo de la pieza, que podía leerse en una hoja-poster (confeccionada por Santoro) que oficiaba de programa de mano, decía: “Jornada con algún que otro ripio de Roberto Santoro”.

⁴¹ A partir del relato de Rafael Vásquez (2018), quien asistió a la función del 18 de noviembre, es posible reponer en qué consistía la obra, ya que no hay registro escrito de la misma. En una crítica escrita por Jaime Potenze, publicada en *La Prensa* el 3 de diciembre de 1972, se especifica que la obra duraba 95 minutos y “no da la impresión de ser muy homogénea y consiste en ser una satirización mímica y verbal de distintos problemas de actualidad [...] A las parodias e imitaciones de los dos actores se suman los dictámenes de un juego de la oca que los miembros de la orquesta van prosiguiendo entre pieza y pieza” (s/n). En esa misma reseña, Potenze cataloga el espectáculo como “revista” término heredero del *vaudeville* y el *burlesque*, que también alude a la fusión o combinación, aunque suele tener un sesgo erótico en muchos casos.

⁴² Producto de la obra teatral, Santoro grabó en los estudios Music Hall un disco con canciones de su autoría y otras junto Víctor Taphanel, con voz de Kiko Fernández y música de Raúl Parentella.

⁴³ La sala fue creada por Carlos Manzi, Guillermo Wehmann y Pablo Masllorens, inspirada en el *Magic Castle* de Los Ángeles, Estados Unidos, y cuyo nombre establecía una clara antítesis con *La Botica del Ángel*, espacio que dirigía Bergara Leumann. El sitio *Magioscopio* contiene un registro escrito y fotográfico de algunos de los espectáculos que allí se presentaron, así como también la visita de figuras internacionales. Consultar: <https://magioscopio.blogspot.com>

COMPAÑIA PUBLICA

Presenta la Tragedia Musical

"EN ESTA TIERRA LO QUE MATA ES LA HUMEDAD"

en una jornada con algun que otro ripio de Roberto Santoro.

DE COMEDIAS

Canto: Kiko Fernandez. Piano: Raul Parentella. Flauta: Jorge Cutello. Bajo: Jorge Gonzalez. Bateria: Hector Moreira. Actriz: Tina Serrano. Actor: Maximiliano Paz. Escenógrafo: Juan Marchesi. Asistente: Irma Parentella. Dirección: Lorenzo Quinteros.

6 FUNCIONES
17, 18, 24 y 25
de noviembre.
1 y 2 de diciembre.

LA TRAMPA DEL DIABLO
Corrientes 3671.

Figura 1. Programa de mano de *En esta tierra lo que mata es la humedad*.
Archivo personal de Rafael Vásquez.

Si se analiza con detenimiento la información técnica acerca de la obra (actores, dirección, músicos, escenografía, etc.), se ve que el autor no aparece con un rol asignado, exceptuando la bajada del título. Considerando que los ripios son palabras o frases superfluas que se utilizan con el único fin de completar un verso o darle la asonancia requerida, Santoro vendría a ser quien apura o culmina los poemas. O un recitador de cosas inútiles, de residuos, cascajos y deshechos, si atendemos a otras definiciones del término.⁴⁴ Por ende, el poeta se coloca en un lugar indeterminado, que no permite establecer con precisión si es actor de la pieza, declamador vulgar, guionista o personaje, si aparece solo esporádicamente, “algún que otro” momento, o si forma parte de los sucesos dramáticos.

En este sentido es que hablamos de juegos y apelaciones lúdicas latentes en toda la obra de Santoro, que además involucraban, por ejemplo, lo respectivo al financiamiento de sus libros. Con un poema titulado “Mangaso lírico”, a modo de muletilla de venta o *jingle* publicitario, Santoro solicitaba colaboración a sus clientes del puesto de productos de limpieza que tenía en un mercado, para la publicación de *Literatura de la pelota*. Era una suerte de “preventa”: cada bono-tarjeta tenía su huella digital y cédula de identidad y luego se canjearía por el ejemplar en cuestión (2009: 663). En el casamiento de su amigo Gerardo Berensztein –con quien hizo *La Cosa*– vendió 50 libros, promocionándolo a cada uno de los invitados.⁴⁵ El texto recitado decía así:

igualito al basurero
que llaman recolector
vestido de pordiosero
yo le mango a usted un favor

le dejo aquí la tarjeta
guárdela tiene valor
el libro que se publique
por usted se publicó

como el caballo de circo
que saludando se va
le dejo como recuerdo
mi dedo y mi identidad (2009: 555)

⁴⁴ “Ripio” es una palabra proveniente del latín y significa “rellenar”. También quiere decir, respecto a las conformaciones del suelo o del terreno, irregularidad o accidente, caminos escarpados. Cfr. Real Academia Española (2020). *Diccionario de la Lengua Española*. Disponible en <https://dle.rae.es/ripio>

⁴⁵ Entrevista inédita a Gerardo Berensztein en Castelar, junio de 2019.

El basurero, el pordiosero, el caballo de circo son las imágenes que el poeta-editor-vendedor elige como si fueran espejos que lo refractan: personajes errantes, plebeyos, trabajadores, que buscan la ayuda y complicidad del resto.⁴⁶ Las lecturas, veladas o recitales de poesía existen por y para ese otro al que se interpela, presencia sin la cual no tendrían sentido, como el espectáculo que requiere de observadores y aplausos. Como indica su título, es un *oficio*, palabra que etimológicamente –*officium* en latín– significa servicio, función u obligación que se adquiere por el hecho de vivir en sociedad. Santoro devuelve a la literatura su función social y comunitaria, aquella que Huizinga atribuye a la poesía antigua:

En toda cultura floreciente, viva [...] la poesía representa una función vital, social y litúrgica. Toda poesía antigua es, al mismo tiempo, culto, diversión, festival, juego de sociedad, proeza artística, prueba o enigma, y enseñanza, persuasión, encantamiento, adivinación, profecía y competición. El poeta es vate, un poseso, lleno de Dios, un frenético (2007: 154).

El espectáculo gana terreno en todos los ámbitos de la vida, se magnifica y alcanza hasta los más íntimos y familiares, como el casamiento, el trabajo, la política. Se trata de un juego que absorbe por completo al jugador (Huizinga, 2007: 22).⁴⁷ El poeta que necesita dinero para financiar la edición de su libro se encuentra con el vendedor del puesto de productos de limpieza, irrumpe cada uno en el supuesto dominio del otro, suceden digresiones, alteraciones, entrecruzamientos.⁴⁸ O con el hombre de uniforme

⁴⁶ Estrategias y juegos de autopromoción como este nos recuerdan a Nicolás Olivari, quien, a través de la ironía y el tono burlón, supo incorporar textos similares, muchas veces como prólogos o introducciones de sus libros (Bosoer, 2012). También Gironde empleaba cierto “marketing” literario, por ejemplo en la presentación de su libro *Espantapájaros* para la cual construyó una escultura de papel maché y la paseó en carroza por Buenos Aires durante casi un mes.

⁴⁷ Huizinga establece un paralelismo entre el juego y la poesía. Según su planteo: “Se trata de una acción que se desarrolla dentro de ciertos límites de tiempo, espacio y sentido, en un orden visible, según reglas libremente aceptadas y fuera de la esfera de la utilidad o de la necesidad materiales. El estado de ánimo que corresponde al juego es el arrebató y entusiasmo, ya sea de tipo sagrado o puramente festivo, según el juego, a su vez, sea una consagración o un regocijo. La acción se acompaña de sentimiento de elevación y de tensión y conduce a la alegría y al abandono. Apenas se puede desconocer que todas las actividades de la formación poética, la división simétrica o rítmica del discurso hablado o cantado, la coincidencia de rimas o asonancia, el ocultamiento del sentido, la construcción artificiosa de la frase pertenecen, por naturaleza, a esta esfera del juego” (2007: 168-169).

⁴⁸ En un artículo titulado “El comerciante en el poeta”, Walter Benjamin (2017) se pregunta si el poeta no tiene más del comerciante de lo que se quiere admitir, algo de vendedor de mercancías, alguien que busca seducir a través de distintos mecanismos a sus compradores-lectores. Esto podría dar pie a una interpretación del poema “mangaso” como una de esas estrategias ingeniosas de venta y publicidad.

blanco, rapado, que está haciendo el servicio militar en la marina y recita poemas en un café, entre carcajadas.⁴⁹ La polivalencia de su imagen de escritor se nutre de sus otras facetas y viceversa; no hay una distinción tajante entre las diferentes actividades que lleva adelante.

Otra muestra de esta expansión y mezcla entre vida y literatura son anécdotas de Santoro leyendo o contando historias en colectivos de línea para los pasajeros, anotando situaciones cotidianas en la calle en una libreta, hablando con desconocidos.⁵⁰ Jorge Boccanera cuenta: “dicen que cierta vez los pasajeros de un colectivo, magnetizados por un cuento narrado por Santoro a voz en cuello, desistieron de bajarse con tal de no perderse el final” (2005: s/n). La enunciación de ese recuerdo –“dicen que”– lleva al escritor que “viene a decir” más allá y lo convierte en alguien o algo dicho por los demás, en reminiscencias y evocaciones inconclusas, fábulas o mitos urbanos que se pasan de boca en boca como una contraseña o clave secreta. Como su ficción autoral afirma: “Mis poemas o mis cosas hablan por mí mejor que yo” (Vásquez, 2003: 37).⁵¹ Este gesto ético del escritor que asigna importancia a los objetos que pone a circular y no tanto a su individualidad, coincide con una valoración de la literatura como poder que trasciende a los sujetos. Para Bajtín, los saltimbanquis, al igual que los alquimistas, son “vendedores de panaceas universales” que, a través de sus cuerpos y destrezas, prometen inmortalidad, elixir, cura contra los males de la sociedad (289). De modo similar, el poeta brinda su literatura como un pasatiempo, en el mejor de los sentidos, esto es, no como anestesia o evasión sino como una fisura que se abre en el espacio-tiempo del trabajo o las tareas

⁴⁹ Horacio Salas recuerda el primer encuentro con Santoro de ese modo: en el café de Los Angelitos ubicado en Rivadavia y Rincón, un viernes a la noche en una reunión de la revista *El Grillo de Papel* a la que Santoro fue “vestido con el uniforme” (1979: 80). Todos los allí presentes se asombraron y extrañaron por el contraste que se generaba entre la vestimenta militar y el temperamento jocoso de Santoro. Casi como si lo hubiera hecho adrede, para desorientar y llamar la atención. Una foto de su archivo personal, tomada durante ese periodo en la marina, lo muestra con el traje característico y una sonrisa pícaro, de oreja a oreja, en la cubierta del barco.

⁵⁰ Gerardo Berensztein escribió con Santoro a cuatro manos piezas teatrales breves, hoy lamentablemente extraviadas, basadas muchas de ellas en estos episodios cotidianos de la calle que el poeta registraba cuando iba o volvía del trabajo y anotaba en su “libretita”. También los utilizaba, aclara Berensztein, para “hacer un número” (sic), es decir, para contar en reuniones de amigos o familiares.

⁵¹ Lilian Garrido cuenta que esta expresión era frecuente en Santoro y que él a sus textos “los llamó “cosas” cuando dijo “yo escribo cosas que tienen que ver con la poesía” (2021: s/n). “Humberto Costantini les dio entidad al afirmar que Roberto Santoro había inaugurado el género “cosas” en la literatura argentina”. Más adelante se verá la importancia de este término en la revista *La Cosa*.

diarias y que cimienta una “comunidad efímera” de escucha e intercambio (Chartier, 1992).

En ese tránsito, a su vez, Santoro crea y modula personajes y los “pone en escena”, en el sentido planteado por Jérôme Meizoz (2007), quien concibe la imagen de escritor desde la noción de *postura*. Todas estas actitudes, inclinaciones, piruetas, juegos no son más que “estrategias enunciativas” por medio de las cuales la voz y la figura del poeta se construyen y muestran su singularidad en un estado del campo literario. Como indica Meizoz, la *postura* no es una mera construcción autorial que surge de los textos ni de inferencias que los lectores hacen, sino de la producción y asunción deliberada de una imagen de autor determinada.

En consonancia con estos paralelismos entre escritura, actuación (“salir a escena”) y juego, Martín Campos, en el prólogo a *De tango y lo demás*, presenta a Santoro como un hombre dueño de una maestría parecida a la plasticidad y destreza del acróbata, la de decir cosas con pedacitos de palabras, cosas que “sugieren la necesidad de hablarle a una enorme cantidad de personas que están esperando que les hablen” (1964: 13). En la misma línea, la primera página del libro tiene en su parte inferior la leyenda: “Palabras para no ser leídas”. A pesar de que la frase no concluye para qué sí serían entonces las palabras, nos inclinamos a pensar que estas buscan ser *dichas*, habladas, declamadas, lanzadas por una voz hacia la escucha, pronunciadas, cantadas, recitadas.

1.3.2. El país de la infancia

Ramón Plaza definió el primer libro de Santoro, *Oficio desesperado* (publicado a sus 23 años), como un “estado de gracia, de alegría”, propio del mundo de la infancia y el juego (s/n). En él se configura un “circo de asombro”, “interminables bosques de lobos y caperuzas”, “casas de chocolate” (9) y el sujeto persigue la magia en las calles y rememora a cada paso los objetos de su niñez –barriletes, payasos, trompos, canciones, figuritas–. Las consideraciones de Starobinski acerca del saltimbanqui –en tanto figura que encarna “una porción del país de la infancia conservada intacta” (2007: 8) –, se encuentran en este punto con lo que Bajtín (2003) concibe como “carnavalización del mundo”, del pensamiento y de la palabra. Para Bajtín, el carnaval consiste en “una liberación consecuente de la seriedad mezquina de los pequeños asuntos de la vida corriente, de la seriedad egoísta de la vida práctica, de la seriedad sentenciosa y falaz de los moralistas y mojigatos”, en definitiva, la dislocación de toda estructura perteneciente

a la cultura oficial, el destronamiento del miedo, las prohibiciones, las jerarquías, lo sagrado (313-314).⁵² Esta pugna entre dos mundos, dos consciencias u órdenes, se manifiesta a lo largo de toda la poesía de Santoro. Por un lado, hay un mundo anhelado en el que las personas tienen “un labio en cada dedo” (1962: 29) o “una flor metida entre las venas” (41), se escapan por el aire, son calesitas, pájaros que cantan, serpentinatas, estrellas y solo hace falta “un ramo de abrazos para curar al mundo” (51). Del otro lado se ubican el cansancio, el desprecio, los golpes, el dolor, los memorandos, no parar de pensar “cuánto tengo en el bolsillo” (29) o de “correr el colectivo” (25). El poeta es el que “trae el corazón abierto”, una “verdad en los labios” (17) y grita “arriba los bonetes / yo quiero la alegría”. Para eso cuenta cuentos, tira besos, evoca los rituales de la infancia. Al decir de Bajtín, busca perturbar el orden para “abrir la vía a una seriedad nueva, libre, más audaz, lúcida” (2003: 313). Algo similar plantean Huizinga y Jankelevitch con respecto al juego y al humor como ámbitos que no se oponen a lo serio, ya sea porque exceden este antagonismo, así como también los de verdad y falsedad, sensatez y necedad, bondad y maldad, etc.” (Huizinga; 2007: 17-18); o porque el humor, como dice Jankelevitch (1989) más que contraponerse a lo serio, en verdad se opone a lo frívolo y, a diferencia del llanto y la risa, no tiene mueca, no tiene un *rictus*, ni positivo ni negativo.

Parte de este universo carnavalizado, festivo, lúdico que emerge en la poesía, se traslada y recrea en la edición, las dinámicas grupales de la revista y la promoción de sus libros. Como muestra de esta aseveración está, por ejemplo, la revista *La Cosa*, para la que Santoro había programado asignar arbitrariamente distintos números que no siguieran el orden cronológico de publicación –la primera y única fue N°4– e imprimirlas con distintas formas, geométricas o similares a las de diversos animales –la segunda iba ser ondulada para emular la silueta de una serpiente–.⁵³ Dentro de la misma experiencia, hay textos escritos entre tres o cuatro autores, como “Vida de José Palumba”,⁵⁴ a partir de anécdotas o chistes internos que dejan entrever el juego, el deseo y la amistad, componentes inevitables para el desarrollo de la revista. Su impronta editorial buscaba

⁵² Añade Bajtín: “La verdadera risa, ambivalente y universal, no excluye lo serio, sino que lo purifica y lo completa. Lo purifica de dogmatismo, de unilateralidad, de escleriosis, de fanatismo y espíritu categórico, del miedo y la intimidación [...] de la nefasta fijación a un único nivel, y del agotamiento” (2003: 98). En la misma dirección se expresa Jankelevitch (1989) acerca del humor y la seriedad, cómo veremos más adelante en el último capítulo.

⁵³ Estas ideas no llegaron a concretarse más que en un único número. Testimonio de Gerardo Berensztein brindado en una entrevista inédita en julio de 2019.

⁵⁴ Este texto es analizado en la segunda parte en el parágrafo 2.1. dedicado a *La Cosa*.

sorprender y extrañar al lector, que ese encuentro con el objeto-libro provocara dudas, imprevistos, preguntas. La edición de *Poesía en general* salió recubierta con una faja que indicaba un error de imprenta –ocasionado por un “maleficio militar” (2009: 657) – por el cual las tapas habían salido invertidas.⁵⁵ Un poema que funcionaba como colofón se refería al libro como “monumento gráfico poético”, decía fecha de publicación, tipos de papel utilizados, cantidad de ejemplares y “No se ha hecho el depósito que/ marca la Ley 11.723 todavía” (2009: 329). Los juegos paratextuales se reiteran en la obra de Santoro y se vinculan con su visión total del libro, más allá de la letra escrita en su interior; cada una de sus partes dialoga, participa, significa.

La comicidad y el humor son elementos básicos de su praxis, no accesorios ni ocasionales. Por eso, tampoco parece aleatorio que a las preguntas qué es la literatura, qué proyectos tiene para el futuro o por qué escribe poesía, Santoro haya respondido, por ejemplo, que tenía en mente “114 libros” y “la creación de una sociedad protectora de insectos, pero de los chiquitos” (Vásquez, 2003: 32).⁵⁶ O haya anticipado: “No me importa el premio municipal, ni la obra en papel biblia, ni el estatus de la calle Santa Fe, ni el barrio de San Telmo a la hora en que se enciende el whisky” (Vásquez, 2003: 36). Porque también en las instancias de enunciación pública construye su imagen, se posiciona, se distingue, se enmascara, hace monerías, muecas, aunque ninguna quede estática o fija. La lógica del circo, en tanto sitio de variaciones, contorsiones, disfraces y cambios infinitos (Starobinski, 2007: 12), se traslada a la literatura y da lugar a múltiples posibilidades identitarias de Santoro: escritor hiper productivo, escritor desentendido de toda solemnidad y prestigio, escritor impredecible, escritor bromista.

El movimiento siempre es constitutivo de sus experiencias: de las revistas y editoriales de poesía a una antología sobre fútbol, de las letras de tango a una panfleteada con motivo de la visita de Augusto Pinochet a nuestro país, del *music-hall* a las elecciones en la Sociedad Argentina de Escritores y la creación de numerosos frentes de artistas e intelectuales. Su imagen de escritor es polifacética, versátil, entusiasta, y en esa pluralidad

⁵⁵ En la edición de *Uno más uno humanidad*, a cargo de Ariel Canzani, director de Ediciones Dead Weight, el título del libro y los datos de autor y editorial se encuentran en la contratapa al costado de una obra plástica de Albino Fernández.

⁵⁶ Según Bourdieu (2018) los autores arman y exponen, en diferentes espacios, discursos (“tomas de posición”) acerca de su figura y de su producción cultural; en cierta forma, responden a las preguntas del cómo escribir, qué escribir, cómo inventar una modalidad de autor dentro de ciertas coordenadas culturales. Por tanto, una imagen o figura de escritor es el resultado no solo de lo personal-biográfico sino también de una construcción posterior, de las dinámicas textuales, de las concepciones de literatura y los modos de ubicarse.

encuentra coincidencias con la del *escritor comprometido* y en otras ocasiones se aleja o corre hacia otros límites y zonas.

La imagen del *escritor comprometido*, como se analizó en el apartado 1.2, afirma y sostiene una sacralidad, una dimensión prometeica y trascendental de la imagen de autor y de su potencia creadora, en gran medida porque nos ubicamos frente a un tiempo concebido utópicamente. La finitud del presente se compensaba potencialmente con el tiempo infinito del proyecto realizado y eso propició una narrativa que glorificaba las vidas de los artistas, científicos y revolucionarios, por el hecho de trabajar para el futuro (Groys: 88);⁵⁷ quizás por eso Foucault (2017) sostuvo que “las utopías consuelan”, por no tener un lugar real sino más bien un espacio maravilloso y liso.

Bajo ese paradigma, las producciones artísticas fueron interpretadas como agentes de salvación y redención (Huysen, 1995), como vehículo de ideas superiores, como bienes que sobrevivirían a las personas de carne y hueso por su valor simbólico.⁵⁸ “[...] cuando muera seguiré viviendo en estos versos”, expresa “Poema para no morir” de José Beláustegui (2005: 38). Otro de Paco Urondo afirma: “Estoy seguro de llegar a vivir en el corazón de una palabra” (2007: 296). Pero en Santoro, a pesar de que la literatura cumple una función vital y la utopía política será norte y aliento en varias ocasiones, no hay deseo de posteridad o preocupación por el futuro. Su poesía se erige, más bien, como una festividad o goce que se sabe transitorio, y quizás por eso uno de sus últimos poemas –“Despedida”, escrito en septiembre de 1976– simplemente dice “Adiós, patria y hogar” (2009: 610).⁵⁹ En un mundo en el que “la rueda gira gira la rueda [...]” (268) y “nadie entiende nada” (297), el poeta homenajea y preserva los placeres cotidianos, como ir a

⁵⁷ “Si el presente es de lucha, el futuro es nuestro” (2011: 17) es quizás una de las frases que mejor sintetiza dicha concepción utópica del tiempo. El Che Guevara la pronunció en pleno fulgor revolucionario. Para él los sujetos del presente daban cuenta del futuro prometido y ansiado: “En la actitud de nuestros combatientes se vislumbra al hombre del futuro” (3).

⁵⁸ Esta concepción perdura hasta nuestros días y puede verse, por ejemplo, en los homenajes y actos recordatorios de los distintos artistas, escritores y periodistas desaparecidos o asesinados por el terrorismo de estado. Juan Gelman dijo, con motivo de una nueva edición de *Textos de escritoras y escritores desaparecidos y/o víctimas del terrorismo de Estado 1974 -1983*: “Las escritoras, los escritores y las y los poetas reunidos en este volumen viven en sus seres queridos. Ahora vivirán en muchos más” (2007: s/n). Ver: <http://www.lasea.org.ar/presentacion-de-la-segunda-edicion/> En la presentación del mismo libro, en París, Graciela Aráoz sostuvo: “Que se traduzca este libro a otras lenguas es hacer que la palabra de esos escritores desaparecidos esté presente ahora y siempre” (2011: s/n). Ver: <https://www.jornada.com.mx/2011/03/20/cultura/a08n1eul>

⁵⁹ Estos últimos textos en los que la muerte aparece con frecuencia se abordarán con mayor detenimiento en la tercera parte de esta tesis.

comer a una pizzería, jugar al fútbol o al billar, bailar un tango. Acciones que empiezan y terminan en lapsos temporales breves, en versos igualmente breves, “hoy justamente [...] hoy / precisamente hoy [...] hoy / exactamente hoy”. Sus proyectos también se anclan en un puro presente, como las lecturas, la obra de teatro, las reuniones o tertulias de *Barrilete*, hasta las materias elegidas para autopublicarse, por ejemplo, el papel afiche o de gramaje perecedero, hojas de cartón sin protección de ningún tipo y tintas económicas. El poema que inaugura *Nacimiento en la tierra* (1963) lo condensa del siguiente modo:

inevitable como el árbol después de la semilla
persisto en entregarme al amor de cada hora
el círculo de sol que juega en mi camisa

entonces para no vivir postergado sabiéndome presente
extiendo mi pasaje del hueso hasta los labios
es decir doy mi ser con la palabra
mi música viajera por todas las ventanas
la cuerda que me tiene atado a la ternura (2009: 127).

La palabra no es, en este poema, un lugar en el que el sujeto busca permanecer o demorarse, aunque ponga en ella “su ser”, no busca eternizarse porque es consciente de su valor perecedero, presente. Su entrega se mide en “horas” y existe en cosas microscópicas, etéreas como el rayo de sol sobre la ropa. La imagen del poeta es la de un trashumante, un viajero, un saltimbanqui deslizándose sobre una cuerda floja, un barrilete de papel en el viento: liviano, ágil, voluble. O alguien que depende de “mangasos” para llevar adelante sus proyectos, de apoyo circunstancial y redes mínimas que se arman y desarman permanentemente.

En “Elogio del militante”, un texto de 1975 Santoro escribe una alabanza, un reconocimiento a las vidas de los militantes, los “santuchos”, los “negros Fernández”,⁶⁰ porque “ellos están para que el mundo cambie”:

ellos dicen Lenin
PRT
zona liberada
viva la guerrilla

⁶⁰ Francisco Santucho y Mario “Roby” Santucho fueron cuadros políticos del Partido Revolucionario de los Trabajadores y del Ejército Revolucionario del Pueblo. Ambos fueron secuestrados y desaparecidos, el primero en 1975 y el segundo en 1976. Antonio del Carmen Fernández, alias “Negro”, fue también activista del PRT, obrero azucarero oriundo de Tucumán, asesinado en Catamarca en 1974.

ellos construyen el futuro
tienen hijos
santuchos
fusiles y consignas

combatientes y estrellas
obleas pegadas en la esquina
es el pueblo que los lleva
a vencer o morir por la Argentina

ellos andan olvidados de ellos mismos
Compañía de Monte victoriosa
empujando el amor para que viva

ellos no son tan solamente ellos
el Che les asoma en la sonrisa
el Cordobazo les tira de la manga
los cumpas muertos los llevan como guía

siempre de pie
para que sean todos
ellos viven como viven por amor a la vida
(2009: 593).

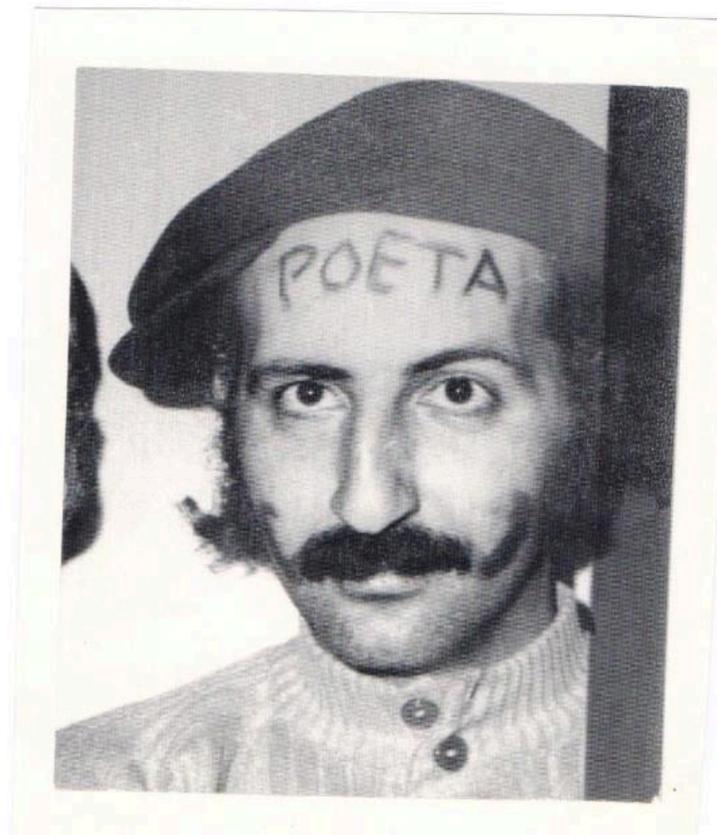
Lo interesante de este poema es el gesto de un sujeto que no se incluye en esa tercera persona plural, en la jerga que “ellos” –los otros– hablan, sus hábitos e insignias y solo se limita a retratarlos, admirarlos, a celebrar su existencia y poner en valor su aporte.⁶¹ No forma parte de esa genealogía revolucionaria iniciada por el Che, seguida por el Cordobazo y los tantos “cumpas muertos”. Por un lado, porque los elogios se suelen dedicar a otras personas, como si fuese un código implícito del género. Pero, por otro, se lee una distancia que el *yo* guarda con esas figuras heroicas, entregadas a una causa mayor, sublimes, gracias a la cual, en otros textos, puede recurrir al humor, la ironía y el ingenio para retratar situaciones que los involucran. En ese sentido, la heroicidad correspondiente a la gesta revolucionaria de aquellos años convive de manera paradójal con la risa profana y el espíritu festivo del saltimbanqui, que se muestra igualmente disconforme con el *status quo* pero no ansía ser ni parecer el modelo o el ideal. El Che Guevara fue uno de esos modelos emblemáticos, quien, como dice Piglia, a través de la

⁶¹ de Diego (2007) examina operaciones similares en la revista *Crisis* –especialmente en su primera etapa del 73 al 76, bajo la dirección de Eduardo Galeano–, a partir de poemas de diferentes autores (Cardenal, Urondo, Benedetti, Galeano, entre otros) que elogian la figura del escritor combatiente, y cuya naturaleza se acerca más a la oda que a la elegía.

ética del sacrificio construyó una nueva subjetividad que parece haber quedado como condición de la victoria y de la formación de los cuadros políticos. “Los jefes deben constantemente ofrecer el ejemplo de una vida cristalina y sacrificada”, escribía en *Guerra de guerrillas*, apenas iniciados los 60. “Siempre de pie”, como continúa el poema, “olvidados de ellos mismos”, construyendo, empujando, con un ascetismo por momentos incompatible con el placer mundano y las nimiedades que en la literatura de Santoro tienen un lugar preferencial. Muchas veces, su proximidad con esos dispositivos tuvo más que ver con algunos hitos puntuales, como su militancia en el PRT-ERP durante los años 70, que con lo que su imagen de escritor irradia desde los textos y las intervenciones culturales.

Si se presta atención a una de sus fotografías más difundidas –tomada por Juan Carlos Malieni en el taller del artista Pedro Gaeta en 1972– se lo puede ver a Santoro al lado de un retrato al que le está guiñando un ojo, con una gran flor en la oreja, bigote prominente, cigarrillo en la boca, un pulóver de tres botones algo revuelto y una boina. Está jugando, simula interactuar con el personaje del cuadro, de costado, con la postura un tanto encorvada. En otra instantánea tiene la cara pintada con la palabra “poeta” en la frente, con carbonilla, y unas pinceladas en los cachetes rellenan su barba.⁶²

⁶² Otra foto de la misma serie muestra a Santoro como enfrentados cara a cara con Gaeta, quien se había pintado también en la frente la palabra “pintor”.



Figuras 2 y 3. Fotografías de Juan Carlos Malieni, 1972.

La semiótica de ambas capturas nos trae al bohemio, al artista, al desalineado, figuras que también estaban en el Che, en su ropa desarreglada, los borceguíes abiertos, “indicios, rasgos mínimos de alguien que rechaza las formas convencionales” (Piglia, 2005: 117). Pero lo que nos interesa aquí, sobre todo, es la mirada pícara de Santoro, la ceja levantada, la predisposición al juego que es, de alguna manera, una ficción, una suspensión de la vida corriente, su moral y sus reglas (Huizinga, 2007). La mueca, el ojo medio cerrado, la escena compuesta de amigos en un taller de arte divirtiéndose, posando no para la posteridad ni para transmitir un mensaje –no hay porqué–, son elementos que provocan desvíos, fugas respecto de ese otro hombre que también fue Guevara: alguien que pasó gran parte de su vida uniformado, con la mirada puesta en el horizonte, desafiante, a veces con el ceño fruncido y la frente en alto, como en la popular fotografía tomada por Alberto Korda o la reproducida por *Barrilete* en su tapa N°13 (1967).

El poema “Currículum”, escrito por Santoro en mayo de 1973, es otra muestra del contraste con la figura heroica del revolucionario admirado, que podía encarnar en alguien concreto como el Che y los militantes perretistas, o bien ser un arquetipo abstracto con el cual compararse. Allí se lee:

dirán de mí
era débil
no lo puedo matar a dios del primer tiro
anduvo por el continente perdido de la
tristeza
como un perro sin patas
pero dirán de mí
todavía está entero
atraviésenlo con inmoralidades
es la única manera de que muera (2009: 574).

Debilidad vs. fuerza, tristeza vs. amor, desorientación vs. construcción del futuro, son algunas de las polaridades que arroja la comparación entre estos versos y “Elogio del militante”. El cuerpo del sujeto ya no es más un cuerpo de batalla, que grita y da pelea sino un animal doméstico al que le faltan partes, un vagabundo o un errante, cuyo logro es sencillamente permanecer, estar “entero”, seguir existiendo. Sin embargo, y al igual que los otros, de él también se dirán cosas, quizás no elogios ni palabras laudatorias pero se hablará; y a él también lo acecha la muerte, después de todo. Este juego de espejos deformantes, de contacto y distancia, devela las múltiples apariencias que el yo poeta despliega.

En “Gente de Buenos Aires” –una sección de *Barrilete* en la que se compartían novedades de los participantes–, la imagen de Santoro-autor se esboza a partir de ironías, hipérbole, guiños que lo presentan no de manera orgánica o coherente sino con características y ocupaciones disímiles, como un poderoso accionista, enojado, tanguero y fumador:

TANGO

Nuestro (ex) Roberto Furibundo Santoro ha obtenido un subsidio (\$ 30.000.) por su libro “De tango y lo demás”. El subsidio ha sido otorgado por el Fondo Nacional de las Artes. No sabemos qué bandoneón anduvo en el asunto, pero es seguro que el libro viene bailado y con orquesta.

[...]

MÁS SANTORO

El todo publicable Roberto Jorge Santoro, poderoso accionista de Zaragoza, entregará a las multitudes, su iracundísimo “Pedradas con mi patria”. Aclaremos que fuma cigarrillos negros. (1964: 9)

El tono humorístico y sagaz es un rasgo compartido por los escritores de *Barrilete* y sello distintivo del grupo. En el N°4 de la revista *Tiempos Modernos* hay una columna dedicada a ellos, con algunos poemas y preguntas que responden con ironía. Por ejemplo, en el caso de “¿Para qué creen que sirve un poema?”, contestan: “Para ganar dinero y triunfar en la vida” (1965: 16). Los escritores mutan a personajes, sujetos con identidades maleables, versátiles y contradictorias, como ocurre con Santoro, el accionista de Zaragoza o de los poetas que buscan dinero y éxito, ambas representaciones que no se corresponden con sus prácticas. Jugar a habitar el perfil de los opuestos, disfrazarse de otros, ponerse en una piel distinta o amplificar los rasgos, imaginar y mostrar una vida. Esto ocurre también con las biografías sucintas de la plaqueta “Suplemento imprescindible” de 1967, donde se dice de Humberto Costantini –por nombrar un caso– que “es capaz de detectar el embarazo de una mujer en sus lágrimas”, o que es uno de los hombres más lentos del mundo: “emplea alrededor de cinco horas en ir, por Corrientes, desde el Obelisco hasta Callao” (s/n). Estas apropiaciones irreverentes de las formas de intervención pública, imprescindibles para el *escritor-intelectual comprometido* que desplegaba allí su programa, su mirada crítica y aguda de la realidad –como se analizó anteriormente–, parecen cuestionar y desafiar dichas posibilidades: ¿Qué información elegir cuando se resume una vida? ¿Qué datos es importante soslayar, cuáles dejar afuera? En definitiva, ¿en qué consiste una vida de escritor? ¿Cómo responder a las expectativas

sociales que pesan sobre él, los prejuicios y suposiciones? En el manifiesto “Aflojale que colea”, detallan: “Nos ponemos sobrenombres, tenemos flacos, pelados, anteojudos, contadores, leguleyos, quinieleros; tenemos carreristas, fabricantes de fantasmas, ferroviarios, nos falta un basurero” (s/n). Como vemos, los poetas y artistas de *Barrilete* apelan al humor, a la provocación, aspectos que dan forma característica a su voz y se explorarán en el último capítulo de la tesis.

1.4. “Un poeta de Buenos Aires” entre Borges, de Lellis y la generación del 40

En una carta enviada a José Antonio Cedrón, poeta y compañero en el FATRAC, fechada en mayo de 1977, apenas un mes antes de su secuestro, Santoro le pregunta a su amigo, exiliado en Venezuela: “Contáme. ¿Cómo es la gente de allí? ¿Hay una esquina como Corrientes y Lambaré? ¿O como San Juan y Boedo? ¿O como Vallese y Donato Alvarez?”.⁶³ Esta escena –la del amigo que intenta acortar una distancia punzante apelando a lo familiar, o la de quien mira lo extraño y distante con lo visto y lo vivido en la retina– encuentra eco en una definición que Ariel Canzani utiliza para reseñar la poesía de Santoro: “toda la participación de Santoro gira alrededor de esa participación de su ser con Buenos Aires”.⁶⁴ Él mismo se definía y presentaba como “un poeta de Buenos Aires” (Vásquez, 2003: 35). Partiendo entonces de esta anécdota y esta autodenominación, formulamos la siguiente hipótesis: a través de la configuración poética de la ciudad, Santoro arma conexiones e intercambios con la tradición literaria que contribuyen a delimitar y diseñar su colocación (su imagen) en tanto escritor dentro del campo cultural. Como explica Gramuglio (1992), el lugar de pertenencia de un escritor está dado por su relación con sus pares, con la tradición en que se inscribe o que pretende modificar, con los temas y los lenguajes que esa tradición le provee; su amor/odio respecto de sus modelos y precursores, sus filiaciones, parentescos y genealogías, y también su actitud frente a los lectores, las instituciones y el mercado. En este sentido, hablaremos de migraciones, préstamos, selecciones, tachaduras y de *usos* de la tradición, noción que

⁶³ Archivo personal de José Antonio Cedrón, reproducido en Vásquez, 2003.

⁶⁴ 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 reproducido forma parte de una nota/reseña publicada en marzo de 1969 en *Océano Atlántico Sur* que a su vez salió en las solapas de la edición de *Uno más uno humanidad*. Disponible en <https://www.lexia.com.ar/santoro.htm>

desborda la mera referencia intertextual, el sistema de citación o las alusiones. Pensar en términos de *usos* supone una mano que se apropia de recursos o elementos ajenos y los dispone, juega con ellos, “fabrica”, “*textualiza*”, como dice Nicolás Rosa (1998)⁶⁵, acciones que nos remiten nuevamente a cierta materialidad del hacer literario, a la *obra* como resultado de un hacer. No casualmente en la revista *La Cosa*, los nombres de los participantes se presentaban como “Ingenieros” y “Constructores”, porque la literatura tiene que ver, en parte, con manipular materiales disponibles y combinarlos, encastrarlos, colocarlos según intenciones, objetivos, razones.⁶⁶

La ciudad y el tango son elementos sobre los que, efectivamente, Santoro insiste hasta el final de su camino. El primero, topografía predilecta de gran parte de la literatura argentina, casi una “obsesión sintomática”, una “máquina simbólica” (Berg, 2009). Detenerse en las diferentes ciudades que Santoro esboza en sus poemas es de nuestro interés porque esto conlleva asumir un posicionamiento respecto de la lengua y de la tradición.⁶⁷ El segundo, el tango, es una de las estéticas reivindicadas por Santoro, como la que mejor puede captar la ciudad porque tiene “el corazón hundido” en ella (Vásquez, 2003: 35). Una buena parte de su obra está fuertemente impregnada por el lirismo característico del tango, al menos hasta la publicación de *Uno más uno humanidad*, en 1972, texto que da paso a otras inflexiones más bien rupturistas y experimentales. Se reconocen así dos líneas estéticas sobre las cuales se mueve Santoro: el tango de los años 20, con su continuidad en algunas poéticas de los años 40, y la vanguardia surrealista. La

⁶⁵ Rosa en *Los usos de la literatura* considera el discurso literario como aquel espacio en el que se arma una “constelación de enunciados de procedencia diversa, fijados en un momento de la historia” (1998: 19). Esta constelación es efímera porque está sujeta a dos principios: es una construcción hecha por un observador, sujeto a determinaciones específicas (conscientes e inconscientes), y además está conformado por la *doxa* social que la instituye (*ideologemas* que circulan en el campo social). Es importante aclarar estos dos aspectos en relación al uso que Santoro hace del tango, de las poéticas del 40 y de otras estéticas y autores. Él elige enunciados, textos, nombres, referencias dentro de una constelación o repertorio atravesado tanto por sus propias determinaciones como por lo que ocurre en el campo en el cual está inserto.

⁶⁶ Josefina Ludmer también utiliza la categoría de *uso* al analizar los usos letrados de la voz del gaucho. En *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria* (2000), dice que el *uso* deriva de la condición instrumental, de la apropiación que la literatura hace de diferentes elementos pertenecientes a la cultura del gaucho (versos, refranes, dichos, fábulas, etc.) para constituirse a sí misma.

⁶⁷ Dice Sarlo: “La ciudad ha sido no sólo un tema político, como puede leerse en varios capítulos de *Facundo* o en *Argirópolis*, no sólo un escenario donde los intelectuales descubrieron la mezcla que define a la cultura argentina, sino también un espacio imaginario que la literatura desea, inventa y ocupa. La ciudad organiza debates históricos, utopías sociales, sueños irrealizables, paisajes del arte. La ciudad es el teatro por excelencia del intelectual, y tanto los escritores como su público son actores urbanos” (2003:7).

confluencia o síntesis entre ambas puede leerse en su apropiación y transformación del nominativo “surrealista” por “realista del sur”. Mientras que la vanguardia le posibilita una renovación en el plano formal, el tango le aporta los temas, sujetos y espacios propios de la ciudad y del “hombre común”, al cual Santoro quiere interpelar.

Situarse en Buenos Aires es un común denominador de la poesía de los años 60 y 70 y uno de los rasgos más señalados por la crítica (Andrés, 1969; Muschietti, 1989; Fondebrider, 2000, entre otros) y por los mismos poetas (Fernández Moreno, 1967; Salas, 1975; Plaza, 1990). Pero, de qué modo, con qué lengua, a partir de qué imágenes y metáforas son algunos interrogantes que permiten reconocer contrastes, divergencias, alteraciones. La ciudad es objeto de una disputa estética, motivo, paisaje y razón de ser de poéticas heterogéneas que la intentan captar a través de distintas miradas. Un editorial de *Barrilete*, denominado “El costado lírico de Buenos Aires”, así lo expresa:

Nosotros estamos convencidos que podemos asumir la responsabilidad de ser el costado lírico de Buenos Aires, su música más querida y subversiva. Su voz incorruptible y alerta para denunciar a cada paso a los enemigos de la cultura y a sus falsificadores (1966: 4).

Música, voz, escucha, todos elementos que remiten a una sonoridad de Buenos Aires a la que el poeta debe atender o prestar atención. Urondo pide “Hay que afinar el oído” (1964), en un artículo sobre Juan Gelman, a quien reconoce porque “había escuchado, había parado la oreja” (2009: 72). Esta disposición a la escucha –ya sea música, bullicio, anécdotas, silencios, publicidades, lenguas foráneas– acerca a los poetas del 60-70 a la gauchesca y al tango, dos episodios de la literatura argentina que se formaron a partir de la escucha de una voz ajena. Este es el rasgo más importante para Eduardo Romano (1997), la tendencia a enunciar desde un otro, herencia de la gauchesca pero que el tango desplazó hacia la boca de personajes urbanos y afines al suburbio. No obstante, en Santoro no se trata de un arquetipo social particularizado sino del ruido de la calle, sus habitantes, su transporte, sus carteles, sus avisos e instrucciones; parafraseando a Barthes (1993), la ciudad es para Santoro un texto, pura producción de signos y significados. El escritor activa sus sentidos –en especial el oído y la vista–, pretende captar ese movimiento irrefrenable y caótico de la metrópolis, ya no por pura vocación poética sino como “responsabilidad” de “denuncia”, como si fuese un encargo noble e inexcusable que no puede asumir cualquiera; en otras palabras, un *compromiso*. El poeta

ya no es entonces un simple “poeta de Buenos Aires” sino uno que, además de entrar en su barro, promete denunciar y acusar a quienes falseen sus caracteres.

Una vez adjudicada esta filiación o autorreconocimiento, la imagen de Santoro va tomando forma en un doble gesto de identificación y oposición. Reiteradas veces él expone aquello que admira y respeta, y aquello que no le interesa o desdeña; sus modelos a seguir y sus antagonistas, sus “autoimágenes” y sus “anti-imágenes” o contrafiguras (Gramuglio, 1992). Específicamente, cuando se coloca entre nombres propios vinculados al tango, cuando construye su posible espacio de pertenencia, entre contemporáneos y precursores, se encuentran: el Borges de *Fervor y Cuaderno San Martín*, Mario Jorge de Lellis, Juan Carlos Lamadrid, Martín Campos, Manuel Castilla, Miguel Ángel Viola, Carlos Enrique Urquía, Celedonio Flores, Homero Manzi, Enrique Santos Discépolo. Estos son algunos de los nombres, consagrados y periféricos, que da Santoro y que emergen en sus textos bajo las formas del homenaje, el diálogo, el préstamo. A partir de ellos es posible señalar la valoración de una faceta de Borges de la cual él mismo renegaba –o que más tarde olvidó adrede–, de la generación poética del 40 y del tango.

Noé Jitrik (1964) describe este momento particular de los sesenta como un momento en que la poesía se “socializa” y “desepigoniza”, en el que paulatinamente va dejando de ser tributaria de modelos foráneos y comienza a rescatar e incorporar elementos populares de raigambre nacional. Este mapa de lecturas y autores que traza Santoro, esta “estirpe textual” (Rosa, 1992), se ubica en esa línea y funciona como caja de herramientas mental o inventario a disposición del escritor que selecciona, combina y ejecuta diferentes estrategias, figuras y procedimientos; vale aclarar, como dice Didi-Huberman, “herramientas maleables, herramientas de cera dúctil que adquieren para cada mano y para cada material utilizado, una forma, una significación y un valor de uso diferentes” (2018: 40). La mención de Borges es uno de los gestos que evidencia lo dicho. Santoro recorta entre los “varios Borges” (Calabrese, 2010) el Borges que le interesa, el primer Borges poeta, el de las “sensiblerías y vaguedades”, “los arrabales y la desdicha” (1969).⁶⁸ En el plano general, retoma el tono poético de la nostalgia, que también encuentra en las letras de tango pero que en Borges se circunscribe al recuerdo de la

⁶⁸ Como sea que funcione el particular sistema de negación de Borges respecto de su propia obra, los poemas de los años 20, los tres libros de ensayos de la misma década y Evaristo Carriego fueron momentos de fundación radical de una voz literaria, tanto más radical cuanto que esa voz reorganizó la historia entera de la literatura argentina y rearmó, para ella, una jerarquía de valores culturales y sociales (Sarlo, 1995).

ciudad de infancia que ha comenzado a desaparecer materialmente (Sarlo, 1995). Esto se aprecia de manera notable en *El último tranvía* de 1963, un texto que escribió Santoro después de realizar el último viaje en tranvía por Buenos Aires y que, entre el homenaje y la despedida, mira con desconfianza los cambios y mutaciones que sufre el espacio. A nivel formal, incorpora el rescate que hace Borges del medio tono o la media voz, la oralidad, las formas preliterarias, los géneros menores, las palabras usadas con intención irónica o poética en la vida cotidiana, tal como observa Beatriz Sarlo (1995); también apuesta al “poder asociativo que produce la identificación del lector con las vivencias y sentimientos del sujeto imaginario” (Calabrese, 2010: 265).

Parte del proceso de selección también lleva a justificar qué se deja afuera y por qué. Santoro reconoce que solo ese fragmento de la gran máquina borgeana le es útil y con el resto polemiza, hace humor, sentencia. La tan anhelada unión entre literatura y vida no se corresponde con la imagen de escritor de Borges, a quien Santoro parece realizarle un corte tajante entre poesía y posicionamientos públicos. Su falta de acompañamiento a las causas sociales, su anticomunismo confeso, sus amistades de la aristocracia porteña son algunas de las actitudes que Santoro y el grupo *Barrilete* identifican como parte de un contra-modelo del escritor que ellos aspiran a ser.⁶⁹ De allí que en el primer número de la revista *Barrilete* consista en la réplica de una noticia extraída del diario *Clarín*, acerca de la afiliación de Borges al Partido Conservador que incluía declaraciones suyas –en las que elogia la inconstancia política de Lugones y asume estar feliz de por fin haber asumido su conservadurismo– y de miembros que celebraban el hecho y lo tildaban de “poeta genial” y “útil”.⁷⁰ A su vez, en el primer y único número de *La Cosa* (1960), bajo

⁶⁹ Esta es una diferencia sustancial con otros escritores como Mario Jorge de Lellis, quien dedica a Borges un texto titulado “No, Mr. Borges, no”, publicado en el tercer número de *Hoy en la cultura* (mayo de 1962), a raíz de una conferencia impartida por Borges en Estados Unidos. Allí lo tilda de “aristócrata pro-yanqui” y, entre otras acusaciones, le imputa el desconocimiento de la poesía argentina acogida en el seno de una ideología de izquierda, cuyos grandes nombres son, para de Lellis, Raúl González Tuñón, Héctor Agosti, Estela Canto, entre otros. Tal como apunta Mariana Bonano, esta arenga concluye con una idea que se reitera en otros textos de *Hoy en la cultura*, a la cual *Barrilete* adscribe: “la mirada que Borges deposita sobre el campo literario argentino adolece de una parcialidad cuyo origen hay que buscarlo en los intereses creados de un escritor con una posición privilegiada (y acomodaticia) en el medio y cuyos puntos de miras están condicionados por su ideología oficialista” (2015: 227)

⁷⁰ [Texto completo]: “BORGES: AFILIADO N° 12.013. Frente a un ramo de breves crisantemos, una platea afín y a escasos siete metros de un anónimo señor, que en el hall de entrada prosiguió indiferente en su tarea de doblar boletas electorales, Jorge Luis Borges, ayer, a las 20, se convirtió en el afiliado N° 12.013 del Partido Demócrata Conservador. El acto se llevó a cabo en la calle Rodríguez Peña 525 y en su transcurso dijeron palabras alusivas la señora Perla Castañé Molina de Gianella y el candidato a senador nacional, doctor Marcelo Bordelois, completándolo el propio Borges con la pública firma

el título “Nos negaron su colaboración” se listan nombres de personas que según la revista se rehusaron a colaborar: el primero de ellos es Jorge Luis Borges, junto con Alberto Girri, Victoria Ocampo y Silvina Bullrich, escritores del grupo *Sur*. Tanto lo que se pondera como lo que se deja afuera o se discute dicen más del espacio escritural que pretende diseñar Santoro que de la obra de Borges. Lo que se rechaza es marcado y exhibido ante el resto, y así la identidad se reafirma, al mismo tiempo, por identificación y diferencia.

La separación entre obra y figura pública que permite a Santoro ponderar la primera poesía de Borges, pero reírse y distanciarse de su figura de autor elitista y conservador, encuentra resonancias directas con lo dicho en el párrafo 1.2. Esta maniobra muestra, por un lado, que Santoro no abandonó los parámetros de legitimidad instalados a raíz de la figura del *compromiso*, pero, por otro, que, si bien su imagen de referencia era la del escritor de izquierda, las valoraciones y los juicios literarios no tenían que regirse necesariamente por lo ideológico-político.

Ahora bien, en sintonía con algunos aspectos de la poesía de Borges están también los poetas de la llamada “generación del 40”. Fragmentos y notas de esa sensibilidad poética llegan a Santoro, a través de dos nombres, Mario Jorge de Lellis y Manuel J. Castilla, y se plasman en sus primeras publicaciones. Mientras que de Lellis es un exponente paradigmático de la poética del 40, la alusión a Castilla –poeta norteño, oriundo de Salta, integrante del grupo *La Carpa*– genera disonancia con respecto a los demás poetas anclados en Buenos Aires.⁷¹ Sin embargo, una de las vetas del 40 es la de

de su ficha y una charla sobre Lugones. Cuando Borges entró en la sala, el acto comenzó. Perla Castañé habló de él con énfasis y concluyó con síntesis: "Poeta acariciado por su pueblo, útil, extraterritorial, glorioso embajador del verso, poeta genial, las mujeres conservadoras le decimos: Jorge Luis Borges, está en su casa". Después lo hizo el doctor Bordelois, en otro tono: "No es fácil usar de la palabra frente a este hombre todas de todas las palabras, como él a su vez calificara a Lugones". Finalmente habló Borges: " Hace unos años una amiga me dijo que yo era conservador. Le dije que no era cierto. Seguí pensando en eso, y ahora me doy cuenta que ella lo sabía antes que mi conciencia. Ahora también lo sé yo y me siento muy feliz por ello. Si tuviera que razonar esta actitud diría lo siguiente: las épocas de mayor decoro del país corresponden a este partido. Además, que no se lo puede criticar por doctrinario, sino por su simpatía por la patria, con la virtud y la decencia. Al morir Lugones se lo criticó. Muchos le reprocharon haber sido inconstante. Primero anarquista, luego conservador. Esta aparente inconstancia significaba la constancia esencial de Lugones, su sinceridad. Luego de referirse a la obra de Lugones, concluyó Borges: "Estamos empeñados todos en salvar la patria. A la patria que a veces parece mañera, como no queriendo que la salven. En contra de muchos, en contra de los más, nuestra vocación es la de salvar lo que en última instancia siempre se salvará: la Patria" (*El Barrilete*, N° 1, 1963).

⁷¹ *La Carpa* se conformó alrededor del año 1943 en torno al teatro de títeres, con sede en Tucumán, y permaneció en actividad hasta comienzos de la década del 50. Luego el grupo se abocó a los recitales de poesía y conferencias y a publicar una serie de boletines y cuadernos con artículos, reseñas,

una poesía “provinciana” o “del interior”, que no tiene a la ciudad como eje, sino que se ocupa de otra geografía más telúrica y que no cambia a ritmos tan veloces y vertiginosos (Veiravé, 1968). La poesía de *La Carpa* es en realidad una de las varias expresiones que encuentra la correspondencia literatura y vida, en este caso signada por la naturaleza, la “tierra de uno”, expresión que Santoro reutilizará en un poemario editado en 1963, llamado *Nacimiento en la tierra*, pero que también es el título de un libro de Castilla (1951).⁷² Lo que todos comparten es una “propensión a la melancolía, a la tristeza, a la celebración de los símbolos más puros del tiempo [...] símbolos que son vistos en su tránsito hacia la destrucción o la desaparición” (1157). Además, se habla de un *neorromanticismo* tanto por la elección de los motivos, donde el sentimiento se expresa a través del tono elegíaco, como por la vuelta a formas poéticas clásicas (verso octosílabo y endecasílabo, sonetos y romances) (1162-1163). Esto último no es retomado por Santoro en ningún momento ya que se apuesta siempre al verso libre y sin un molde preestablecido. De hecho, cuando acude a estas formas, como en “Mangaso lírico”, lo hace con fines cómicos, para encender la picardía popular y apelar a lo conocido, anónimo y oral.

Volviendo a Castilla, Urondo sostiene que su “fuerte personalidad poética” lo desvincula a menudo de las características “cuarentistas”. En su ensayo *Veinte años de poesía argentina* (2009), quita relevancia a la generación de los años 40, cuestiona su falta de conciencia y lucidez y habla de sus poemas como “lavados, tediosos”, meros suspiros. Santoro hace lo mismo en una entrevista para la revista *Análisis* en la cual atribuye a los poetas del 60, el haber roto con “un montón de esquemas y tonterías que eran típicos de la literatura argentina, especialmente de los integrantes de la generación del 40, que todavía vivían del arrastre rubendariano [...] el tono anterior era elegíaco, el nuestro es el de la poesía cortada con hacha” (Salas, 1975: 201).

La Carpa vendría a ser una suerte de excepción, sustentada en parte por la diversidad del grupo, pero fundamentalmente por la distancia que guardan con la poética martinfierrista y las preocupaciones políticas que toman muchas veces la forma de la

ilustraciones y noticias de las actividades emprendidas por sus miembros. Entre sus participantes se encuentran: María Adela Agudo, Raúl Aráoz Anzoátegui, Julio Ardiles Gray, Manuel J. Castilla, José Fernández Molina, Raúl Galán, María Elvira Juárez, Nicandro Pereyra y Sara San Martín (Martínez Zucardi, 2010). Como veremos en la segunda parte, no es solamente la sensibilidad nostálgica de Castilla lo que absorbe Santoro sino también su proyecto colectivo, autogestionado y artesanal.

⁷² Según la portada, los poemas que integran el libro fueron escritos en el año 1961.

denuncia. Un libro como *Copajira* –de Castilla, publicado en 1949 y reeditado en 1964 y 1974– muestra claramente que este movimiento no se limitaba a la sensibilidad nostálgica del 40. Por el contrario, se hacían eco también de las problemáticas sociales como la explotación de los trabajadores mineros bolivianos.⁷³ En esa línea, uno de sus manifiestos afirma: “Conscientes de las solicitudes del paisaje y de las urgencias del drama humano no renunciamos ni al Arte ni a la Vida. En conciencia nos hace, en cierto sentido –o en todo sentido– políticos” (1944: s/n). Esa conciencia de los dramas humanos no se exterioriza a través de una “retórica pesimista”, como la que se le atribuye a Boedo y con la que describen “la miserable condición del proletariado” (Giordano, 1968: 1177), sino por medio del retrato de paisajes andinos, de la escucha de sus silencios y ruidos, en permanente diálogo con el sujeto.⁷⁴ De ese modo, “el poeta de Buenos Aires” intentará trasladar a su mirada de la ciudad esa combinación entre el tono de la denuncia y las particularidades visuales y sonoras que caracterizan al espacio.

de Lellis, por su parte, presenta un estilo de confluencia, de integración de diferentes elementos: el tango, la poesía social, las referencias eruditas de la cultura occidental, entre otros.⁷⁵ El barrio de Almagro es en su poesía lo que Palermo es para Borges, aquel lugar donde todavía se sobrevive o se escapa a la modernidad más agresiva, aunque el barrio mismo haya sido un producto de la modernización urbana (Sarlo, 1995). El barrio es una zona en la que todavía persiste el agrupamiento, la horizontalidad frente a la verticalidad de las torres y los edificios, donde además habitan la gran mayoría de los trabajadores, donde queda un resto de intimidad o familiaridad vecinal.⁷⁶ de Lellis dedica varios

⁷³ El nombre, según el glosario confeccionado por Castilla al final del poemario, refiere a una: “Especie de caparrosa o sulfato de cobre. Con el agua se torna un líquido rezumado y corrosivo entre el cual trabajan los mineros bolivianos” (1949).

⁷⁴ Carlos Giordano plantea que *La Carpa* guarda visibles afinidades con la generación del 40 y que no debe ser considerada como una mera variante regionalista. Si bien, admite, es difícil calificarlo de “revolucionario”, ideológicamente hablando, o a sus obras de “tendencia social”, sí se la puede reconocer como una poesía “antiburguesa” a la que la presencia del hombre de esas tierras otorga un particular “aire de denuncia” (1968: 1193).

⁷⁵ de Lellis integró el grupo *El Pan Duro* a mediados de la década del 50. Publicó alrededor de quince libros de poesía, una biografía de Pablo Neruda y otra de César Vallejo y dirigió la revista *Ventana de Buenos Aires* desde 1952 y hasta 1955. Santoro incluyó un poema suyo sobre Boca Juniors en *Literatura de la pelota* y más tarde en los años 70, un libro editado para su proyecto Gente de Buenos Aires.

⁷⁶ En *El animal público. Hacia una antropología de los espacios urbanos*, Delgado hace una distinción entre urbano y comunal: “Lo opuesto a lo urbano no es lo *rural* –como podría parecer–, sino una forma de vida en la que se registra una estricta conjunción entre la morfología espacial y la estructuración de las funciones sociales, y que puede asociarse a su vez al conjunto de fórmulas de vida social basadas

poemas a la celebración de dicha particularidad del barrio y al recuerdo de lo vivido, como en “Radiografía de Almagro”: “Aquí canté y lloré y anduve tu adoquín / con el alma doblada a tus umbrales y a tus puertas. / Y tuve lasitudes de amor / y ganas de fumar y ganas de tristeza” (2015: 47). El sujeto se mimetiza con su entorno y la radiografía de Almagro termina siendo una radiografía de sí mismo, de sus experiencias y emociones, pasadas y presentes. En “Barrio”, un poema de Santoro del libro *Oficio desesperado*, el yo revela esa fusión diciendo: “me sales de adentro [...] no sé qué cosa queda entre vos y yo / barrio / pero me da miedo saber que un día pueda irme / y no haya locos que te canten” (2009: 101). Cantarle al barrio, escribir el barrio, sus hábitos, personajes, espacios comunes, es una disposición que arrastra consigo una tradición poética, una familia de textos y autores. La mayoría coinciden en que el iniciador fue Evaristo Carriego, pasando por Baldomero Fernández Moreno, Nicolás Olivari, José Portogalo, Carlos de la Púa, Gustavo Riccio, Borges, Raúl González Tuñón, sin olvidarse del tango y de algunos poetas del 40.⁷⁷ Santoro busca un lugar en esa serie, entabla con ella una conversación, al igual que otros poetas de los años 60 y 70, situación que contradice o niega una de las características que apunta Alfredo Andrés como propia de ese periodo y que es la falta de “maestros”, modelos, puntos de referencia o “agentes polarizadores” (1969: 20). La sección “El Barrilete de Buenos Aires” –de la revista, hasta el número 6– presentaba poemas y biografías sucintas de los autores antes mencionados (Baldomero, Carriego, Manzi, Discépolo, de Urquía, Celedonio Flores, De la Púa, Pascual Contursi, Olivari) que leídos a la par de los jóvenes de los 60 que también publicaban ahí pueden pensarse a modo de reconocimiento, saludo y diálogo.

en obligaciones rutinarias, una distribución clara de roles y acontecimientos previsibles, fórmulas que suelen agruparse bajo el epígrafe de *tradicionales* o *premodernas*. En un sentido análogo, también podríamos establecer lo urbano en tanto que asociable con el distanciamiento, la insinceridad y la frialdad en las relaciones humanas con nostalgia de la pequeña comunidad basada en contactos cálidos y francos y cuyos miembros compartirían –se supone– una cosmovisión, unos impulsos vitales y unas determinadas estructuras motivacionales. [...] Lo urbano desde esta última perspectiva, contrastaría con lo comunal” (1999: 24-25).

⁷⁷ David Lagmanovich otorga a Carriego el lugar de antecesor: “Carriego es capaz de mirar a su alrededor, en el Palermo de comienzos del siglo que compartió, como joven amigo de la familia, con la infancia de Borges. Es capaz de mirar y de transcribir los resultados de su observación: la vida del barrio, el habla de los vecinos, los comentarios de la gente, la gris existencia de las muchachas obreras, la presencia habitual de los compadritos, el organillero, las ínfimas escenas de una vida que queda documentada poéticamente. Y en la medida en que la letra de tango es una crónica de la cotidianidad, su deuda con Carriego es enorme e inequívoca” (1997: 113).

1.4.1. Enrique Santos Discépolo, “un modelo de corazón”

Oficio desesperado (1962) llevaba como primer epígrafe unos versos del tango “Uno” de Enrique Santos Discépolo, escrito en 1943: “si yo tuviera el corazón / el corazón que di”.⁷⁸ Inserción anticipatoria de un sistema de correspondencias y enlaces que atraviesa toda la obra de Santoro y que lo inscribe en una constelación, en una genealogía, un linaje: el de los poetas del tango. En el marco de ese primer poemario, la cita alude a la sensación de añoranza que está presente en los textos y se reitera en otras publicaciones, añoranza por la inocencia perdida, por el tiempo de juego y de risa que deviene amargura y violencia. El corazón es epicentro de todos los malestares y alegrías del sujeto, quien se lamenta “pucha / si hubiera sabido / con dos pum pum me cambiaba el corazón” (31). Al igual que la canción de Discépolo, el libro delimita claramente dos estadios: el de la entrega tierna y desinteresada, y otro de desencanto. De todas maneras, la letra de “Uno” está relacionada con un desencanto de tipo amoroso o afectivo –“Si olvidara a la que ayer/ lo destrozó y pudiera amarte / me abrazaría a tu ilusión/ para llorar tu amor”–, en Santoro no es tan evidente la causa. La primera persona desconoce el origen de su tristeza y dice “yo no sé qué tengo” (34) o se pregunta “porque estoy aquí? [...] será que el humo tiene ganas de pelearme / o yo estoy triste y con este grito erguido al borde del poema” (25). Además, el título elegido puede pensarse también en diálogo con Discépolo y su letra “Canción desesperada” de 1945, cuyo adjetivo apela a un sentimiento de desilusión y a un estado permanente de duda y vacilación.

En efecto, el tango tiene un lugar predilecto en la obra de Santoro, como así también el lunfardo. A pesar de que algunos críticos como Daniel Freidemberg (1999), Muschietti (1989) o García Helder hablan de un movimiento de “apertura” del poema hacia el contexto o hacia elementos “extratextuales” y coloquen al tango junto con discursos de los *mass media*, lo cierto es que tanto Santoro como sus compañeros/as de *Barrilete* intentaron siempre reivindicar las letras de tango como poemas y a sus letristas en calidad de poetas. Desde esa perspectiva, los tangos no serían simples elementos de la cultura popular, “externos” o ajenos al poema, sino parte del sistema literario argentino en el cual Santoro y *Barrilete* intervienen. Y lo hacen a través de esa puesta en valor en la que

⁷⁸ El libro tiene un segundo epígrafe que dice “vengo a darte un beso y vamos a dormir”, cuyo autor es “Gustavito”. A pesar de desconocer su identidad y el origen de la frase, es posible vincularla con el clima apacible previo al descanso que algunos poemas invocan y suelen remitir a la infancia. En otros textos el acto de besar aparece como forma de contrarrestar emociones negativas: “ahora tengo que llevarme un poco al país del beso/ a ver si se me va de una buena vez toda esta amargura” (1962: 30).

Discépolo ocupó un lugar fundamental en tanto “modelo”, como leemos en un poema de Santoro dedicado a él. En parte por su tono “filosófico y escéptico”, que irrumpe en el proceso de universalización y *domesticación* del tango, que había dejado de cantar las penas de un incipiente proletariado para pasar a ocuparse de sentimientos que ligaban a todas las clases sociales, como bien apunta Noé Jitrik (1964); también ponderaron su mirada crítica y sagaz, preocupada por injusticias sociales y por la coyuntura política. Galasso, en una de las varias biografías que se escribieron sobre Discépolo, da cuenta del redescubrimiento que los jóvenes del 60 hacen de su figura:

Esto no sorprende si se piensa que el país está empantanado, que una atmósfera de desaliento envuelve la inquietud popular, mientras un anacrónico gobierno de chacareros no atina a hacer nada en el timón de la República. Y precisamente cuando la joven poesía dirige su mirada hacia el autor de “Yira... yira...” los números dan la prueba incuestionable de su vigencia: mientras “la nueva ola” provoca la adhesión barullera y escapista de los adolescentes, Palito Ortega –su máxima figura– apenas roza los dos millones de pesos en concepto de derechos de autor, siendo superado por Discépolo, quien alcanza ¡\$2. 177. 149! (1973: 211: 212).

Después de esta observación, se dedica a analizar una por una las menciones más significativas que se hicieron en revistas y periódicos acerca de Discépolo, lo que refuerza aún más la presencia que tenía en este momento. En abril de 1964, *Barrilete* lanzó el cuarto de sus *Informes*, dedicado a Enrique Santos Discépolo.⁷⁹ Un grupo de diez poemas escrito por diferentes autores de *Barrilete* y afines –con excepción de un texto de Homero Manzi que abre el Informe–, refieren a sus méritos poéticos y musicales, al estado del campo cultural después de su muerte, a rasgos de su figura y aspectos de su vida. La mayoría de ellos recurren a la segunda persona, estableciendo así cercanía con el homenajeado, generando, por ende, un clima afectivo, y una correspondencia con su voz que está presente en los epígrafes citados de sus canciones. Santoro escribe “Enrique Buenos Aires” y le dice antes de empezar el poema: “Con usted, la ciudad sentía un poco de vergüenza. Ahora, sin usted, hermano Enrique, Buenos Aires, de puta no más, cambió la cara”. Enrique ha logrado tal unión con la ciudad que no solo la lleva como apellido –marca personal, herencia y filiación– sino que la misma se transformó con su ausencia. El sujeto no lo tutea, quizás como muestra de distancia o respeto, pero lo llama “hermano”, término que insinúa confianza, paridad, cercanía. En el cuerpo del poema

⁷⁹ Consultar la segunda parte de la tesis donde se analizan en profundidad los *Informes* de *Barrilete*.

sostiene que fue “la mitad de Buenos Aires” y que “usted vino / puso el amor de cara a la ventana / dio cuerda al asunto de la calle / a dios lo tuvo en jaque con un tango / le ganó todo el dolor a la baraja” (1964: s/n). Entre esos méritos encontramos entonces el mirar “a la ventana”, hacia afuera, hacia la calle, “darle cuerda” a ese asunto, crucial para Santoro y para la revista. Discépolo es un poeta fuera de serie, le tocó “un modelo de corazón que no se usaba”, único, especial, eterno como dice el poema de Rafael Vásquez: “De tango se moría / tu voz. / Te hicieron trampa. / Pero a la muerte le ganaste / el bueno, / de guapo y sin temblar. / Y no te fuiste” (s/n). En el número 5 de la revista, luego de “Cambalache” y “Tres esperanzas”, *Barrilete* reclama:

Nadie abre la boca acerca de su obra. Apenas se llega a algún artículo periodístico. Es uno de los más importantes poetas del país (Lugones de por medio). Nació flaco, murió una víspera de Nochebuena, y ahí está, pidiendo un estudio de su obra. Este es el 1er. homenaje (no el único) que le rinde el Taller “El Barrilete”. Ya le estamos preparando un nuevo informe. Aprendan charlatanes (1963: s/n).

Ante la vacancia de un estudio de su obra y de un verdadero reconocimiento o legitimación, la revista se propone saldar dicha injusticia y se postula como primera pero no única en la tarea.⁸⁰ La pose desafiante y altiva de quien está convencido no deja lugar a dudas: Discépolo es uno de los más importantes. Sin embargo, la recuperación de su figura no tiene como único fin saldar esa “deuda” para con su obra, sino además registrar antagonismos, diferencias, confrontaciones que permitan al grupo tomar posición. En todo caso son operaciones conjuntas, indisociables. No por nada se menciona a Lugones como otro escritor importante, alguien que estaría en aparente oposición con Discépolo, estética y políticamente hablando, pero sobre todo porque Lugones obtuvo

⁸⁰ Otras revistas de la época rindieron homenaje a Discépolo. *Zona de la poesía americana* –editada por Edgar Bayley, Noé Jitrik, Urondo, César Fernández Moreno, Miguel Brascó, entre otros– dedicó un número casi completo a sus poemas y a analizar características de su obra (Año II, N°4, 1964), el mismo año en que salía *Informe sobre Discépolo*. Allí una nota de Horacio de Dios reconoce que las letras de Discépolo “tienen el mérito de estar escritas en lenguaje corriente” (1964: 9). Sin embargo pide no convertirlo en un prócer porque eso ocasionará su olvido y ataca a quienes repiten sus tangos sin comprenderlo. Gran parte de las reflexiones giran en torno a la cuestión del uso del lunfardo, la lengua y las imágenes utilizadas por Discépolo en su poesía. Unos años después, la nota “Tres al rescate: Tania, José Gobello y Cátulo Castillo tras la sombra de Enrique Santos Discépolo”, publicada en *Artiempo* –en 1968– sostiene que “el tiempo produjo la moda de un descubrimiento tardío” y que “en algún momento la consigna fue apoderarse de su cadáver para participar en el prestigio de crear el mito, pero con leyenda y todo, Discépolo se niega a entrar en el ritual de los exegetas” (10-11). Más tarde, la revista *Los Libros* publica un extenso trabajo de Antonio Marimón sobre Discépolo y Manzi, en el que se analizan las poéticas en cuestión: la relación con la ciudad, la canción y rasgos comunes de la escritura, sus tópicos y protagonistas (la madre, la mujer, los amigos, la violencia, el amor) (julio-agosto de 1975: 16-24).

reconocimiento y prestigio oficial, mientras que Discépolo no. Lo que está debajo de ese contrapunto con los “charlatanes” es la antítesis entre Lugones y Discépolo como dos modelos opuestos. Si Lugones es identificado como un escritor destacable para la *elite* porteña –no olvidemos los elogios de Borges en la nota acerca de su afiliación al Partido Conservador–, Discépolo lo será igualmente para el ciudadano corriente, el trabajador. *Barrilete* cumple con su propia solicitud y publica, diez años después, en el último número de la revista, “Enrique Santos Discépolo. El hombre del callejón sin salida”, un extenso análisis de su obra, escrito por Alberto Adellach, un guionista y dramaturgo. Una de sus hipótesis es que “Discépolo escribió tangos para no darse el privilegio de ingresar al plano mayor de la literatura” (1975: s/n). Esta actitud rebelde, de quien no quiere ser escritor “pudiendo serlo” o quien no busca incluirse en la poesía culta, es estimada por Santoro y por *Barrilete*; se reconoce como un valor, como un poder digno de ostentar, como gesto de humildad y autenticidad.⁸¹

En los apuntes de una posible charla-conferencia, guardados por Rafael Vásquez, Santoro, después de citar unos versos del tango “Cambalache”, afirma: “Casi nada. Un solo tango de Enrique Santos Discépolo hace temblar la obra poética de Leopoldo Lugones” (s/n).⁸² Una poética hecha con “casi nada”, con rabia y con amor, con la lengua de la “Ileca”, que por su verdad y su belleza sacude “los bordados”, como decía irónicamente Arlt, los estilos trabajados y pulidos por demás.

Así, dentro del mapa de la literatura argentina trazado por ellos mismos (por Santoro y por *Barrilete*), eligen situarse del lado de “[...] los siempre olvidados en las antologías, pero los siempre cantados y nombrados y llorados por los cualquiera” (s/n), como se lee en las notas de esa charla futura sobre la dicotomía entre poesía culta y tango. Del lado de Discépolo, de Roberto Arlt –con quien Adellach traza varios paralelismos–, del lado

⁸¹ En este mismo sentido, no perdamos de vista la confesión de Arlt en el prólogo a *Los Lanzallamas*: “[...] se dice de mí que escribo mal. Es posible. De cualquier manera, no tendría dificultad en citar a numerosa gente que escribe bien y a quienes únicamente leen correctos miembros de su familia. Para hacer estilo son necesarias comodidades, rentas, vida holgada. Pero por lo general, la gente que disfruta de tales beneficios se evita siempre la molestia de la literatura. O la encara como un excelente procedimiento para singularizarse en los salones de sociedad. Me atrae ardentemente la belleza. ¡Cuántas veces he deseado trabajar una novela, que como las de Flaubert, se compusiera de panorámicos lienzos...! Mas hoy, entre los ruidos de un edificio social que se desmorona inevitablemente, no es posible pensar en bordados” (2007: 9-10). No se trata ya de poder o no poder componer “lienzos” sino de una decisión estético-ética-política. Escribir para ser leídos por las mayorías, dejando entrar “los ruidos” externos de la realidad social.

⁸² Texto y grabación pertenecientes al archivo personal de Rafael Vásquez, reproducidos ambos en Mauricio (2021). Disponible en <https://www.elcohetelaluna.com/uno-mas-uno-humanidad/>

de los que “venían de un medio barrial y popular”, los que “no tuvieron formación literaria o libresca”, los que se iniciaron con anarquistas, pensadores barriales y folletines, los de ascendencia obrera y hogar humilde, los hijos de los inmigrantes pobres. Y aquí podría leerse entre líneas, no como Borges, ni Lugones, ni las hermanas Ocampo, ni el grupo *Sur*. Una frase de esa misma nota sintetiza esta inscripción en la estela de Discépolo: “Acercarse a él es acercarse al gran dolor del hombre en todos los tiempos [...] Asumirlo es asumirnos a nosotros mismos; reconocer que en cuanto nos identifica nos construye” (s/n).

1.4.2. De tango y lo demás

A pesar de que en su primera publicación pueden verse algunas conexiones con el tango, los poemarios en los que su lirismo funciona con mayor fuerza son *El último tranvía* (1963) y *De tango y lo demás* (1964), además de las canciones y letras tangueras que Santoro escribió paralelamente, agrupadas como tales en la *Obra poética completa*. En el primero de ellos –una plaqueta editada por *Barrilete*– se tematiza el último viaje en tranvía por Buenos Aires, servicio que funcionaba desde mitad del siglo XIX y que desapareció a mediados de la década del 60. Los cinco poemas que lo componen no llevan título, pero hay una secuencia establecida a partir de números romanos que permiten, aparte de la continuidad del tópico, leerlos como un único poema extenso. Están prácticamente todos escritos en lunfardo, el “habla diferencial” de los orilleros y compadritos (Gobello, 1974), que con el tiempo se irá depurando de su poesía.

El tranvía aparece poetizado en múltiples letras de tango (Gobello, 2010), así como también la figura del conductor o mayoral: “Corrientes y Esmeralda” de Celedonio Flores y Francisco Pracánico (1933), “El cornetín del tranvía” de Armando Tagini y Oscar Arona (1938), más tarde “Cornetín” de Pedro Maffia y Homero Manzi (1942), una milonga que caracterizaba los viajes en el *tramway*, luego “El mayoral del tranvía” de Carlos Mayel y Francisco Laino (1946) y “Milonga del Mayoral” de Cátulo Castillo y Aníbal Troilo (1953). Escritores como Borges, Nicolás Olivari y Gironde también incorporaron al tranvía en algunos poemas de los años 20 y 30. En el caso del primero, nos referimos a “Tranvías”, de 1921, correspondiente a su joven etapa ultraísta. Allí los tranvías –el “trolley” en su versión inglesa– son el sonido suburbano, instrumentos musicales que se oyen al andar por la calle: “Dos estelas estiran el asfalto /y el trolley violinista // va pulsando el pentagrama en la noche / y los flancos desgranar / paletas momentáneas y

sonoras” (2003: 92). En Olivari, en cambio, es el ruido de la mala noche y la mala vida, el ruido a “hierro viejo”, un “aburrido carro” que acrecienta el frío, la tristeza y la pereza, en el poema “Tranvía a las dos de la mañana” (1926). Todos ellos presentan al tranvía como un objeto más de la vida urbana, ya sea en clave realista, como los tangos que describen la rutina porteña, más metafórica como el Borges ultraísta o taciturna, al estilo Olivari. Es decir que Santoro vendría, de algún modo, a clausurar esta serie, con su poemario elegíaco y celebratorio, en el cual el tranvía pasa a ser un vestigio, una huella, un resto que la poesía eleva y valoriza, entendiéndolo no como lo viejo, la resaca o un deshecho, sino la esencia, el corazón de la capital.⁸³ La pérdida del *tramway* significa la pérdida de uno de los signos distintivos de Buenos Aires, de su pintoresquismo característico e identitario, junto con los adoquines, los zaguanes, los balcones, sus tradicionales esquinas, los teatros y confiterías de la avenida Corrientes. Una Buenos Aires que emulaba ciudades europeas como París y que en los años 60 se parecerá un poco más a Las Vegas, como dice Juan José Sebrelli (2003). El poeta se postula aquí como un testigo privilegiado de los cambios que sufre y registra el momento en que esa ciudad gloriosa termina por catapultarse de manera definitiva y cede paso a otra nueva, en la que el tiempo lento del tranvía, “empilchado de obreros” (2009: 118), que a su paso iba saludando a los vecinos, como cuenta “El mayoral del tranvía”, es reemplazado por modernos y rápidos colectivos y bocinazos de automóviles; en la que los lugares donde el sujeto podía detenerse, encontrarse con otros, *hacer* comunidad, se convierten en *no-lugares* –utilizando la conocida expresión de Marc Augé (2005)–, lugares de paso, impersonales y gobernados por el anonimato. La *hiperurbanización*, las primeras autopistas que convertirán a Buenos Aires en una “ciudad arterial”, el tránsito caótico, la contaminación visual y sonora, terminan de consumir el proceso de modernización iniciado a comienzos del siglo XX, que escritores como Borges, Arlt o Tuñón ya habían observado.

Ahora bien, en el primer verso de Santoro leemos “te veo y me echás una guiñada / la última / en Canning y Las Heras” (2009: 117), y ya se advierte la insistencia en la partida, en el hecho de que todos los eventos mencionados conducen al fin. El tranvía es parte de un pasado que se intenta aprehender, pero se escapa, aquello que parecía sólido y ahora “se desvanece en el aire”, para decirlo con la metáfora de Marshall Brennan

⁸³ Vale recordar que en el mismo año (1963), María Elena Walsh escribió y dio a conocer su “Canción del último tranvía”, cuyos primeros versos, en sintonía con Santoro, rezan: “El último tranvía/ que rueda todavía / se va, se va, se va. / Qué lástima me da, / pues ya no volverá”.

(1988). El sujeto entabla con él una comunicación gestual, una complicidad, a partir del uso de la segunda persona, lo despide y lo añora: “que te vas y que estamos patilludos”, “que te fuiste justamente”, “que te echaron” (117-119). Mediante señas y recuerdos, el transporte legendario va dando cuenta de la metamorfosis irreversible de la ciudad, culpable de que lo “echaron”. La evocación no es solo nostalgia, es también un tono de protesta, una forma de captar –aunque sea en instantáneas, en versos breves, palabras sueltas– lo perdido, lo arrebatado por “los giles de siempre” (121).⁸⁴ Este es un gesto que se comparte con algunos poemas de de Lellis, por ejemplo “Tranvía 14” (1953), en el que se rememora su trayecto por barrios pobres, el vigilante dormido, los “finales dulces” y la lluvia en las esquinas, pequeños detalles de ese mundo que se va. En su libro *A la sombra de los barrios amados*, Tuñón también saluda a los tranvías en desuso, arrumbados en un depósito-galpón, en un “cementerio” donde “[...] duermen, esperan ¿qué? los vacíos tranvías, / esqueléticos, sucios. Los miro y los comprendo” (1957). Una esquina del barrio de Boedo queda “tristona”, a modo de “espectral telón” de lo que fue y ya no será más, situación frente a la cual el sujeto se conmueve y extrae restos de esa vida pasada, recuerda fotografías borrosas y viejas cartas de amor. Tal como plantea David Viñas (1996), Tuñón recupera la Buenos Aires arrabalera de los años 20, a través de un repertorio de objetos que parecen configurar un sujeto desgarrado, pero a la vez “invicto”.

Abraham Moles define al *objeto* según una fenomenología de la vida cotidiana, a partir de la cual se le atribuye la idea de “producto necesariamente humano” (1975: 29-30) que se puede tomar, manipular o mover, distinto de las *cosas* que corresponderían a la naturaleza. Esta definición nos sirve para comprender las transformaciones a las que periódicamente quedan supeditados, y al hecho de que el vínculo con los sujetos está dado desde su fabricación. Sin embargo, los textos en cuestión interpretan al tranvía como algo más que un mero objeto de uso o intercambio. Tal como planteó Baudrillard en *El sistema de los objetos* (2004), el tranvía es percibido como un “objeto antiguo”, singular y folklórico, que no es simplemente decorativo o consumible sino que, en tanto “presencia

⁸⁴ Ludmer reconoce dos tonos a lo largo de la literatura gauchesca –desafío y lamento– que, a su vez, se trasponen a la milonga y 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).

alegórica”, tiene una connotación histórica: “significa el tiempo”, es el testimonio de un pasado mitológico.⁸⁵ El yo poético deviene un *coleccionista*, se refugia en una sincronía cerrada, hecha de piezas pasadas, ya abstraídas de su función ordinaria, a través de las cuales se reconstruye un estado de cosas anterior. No interesa el tranvía como transporte ni se habla de sus beneficios o desventajas funcionales, tampoco es utilería de escena o parafernalia, porque está personificado, puntualizado; no es cualquiera ni todo el sistema, sino aquel que pasó antes de discontinuar su servicio y al que se subieron Roberto Santoro y su amigo Gerardo Berensztein, de principio a fin, sabiendo que era la última vez. De hecho, el primer poema se menciona al tranvía N° 83, “83 macanudo / 83 garabo” (humano), también referenciado en las pequeñas xilografías de Miguel Ángel Rozzisi que pueden verse al lado de los textos, todas ellas con el tranvía como motivo principal. En efecto, este “último” viaje, memorable y triste, distinto a los anteriores, con el sabor amargo de las despedidas, contrasta con la intensidad cosmopolita, humorística y entusiasta de los *Veinte poemas para ser leídos en un tranvía* o de *Calcomanías* de Oliverio Gironde, al lado de la cual Borges había confesado sentirse un provinciano asustado.⁸⁶ Aquí las cualidades, ya sean beneficios o desventajas, de los nuevos transportes (la velocidad, los colores, las luces, etc.) no aparecen mencionadas en ninguna parte. El poema no escucha los ruidos de los automóviles, como en Gironde, o de los colectivos que ya estaban circulando, sino que más bien parece concentrarse en almacenar correctamente para luego recordar el canto, la música, el “barullo orquestal”, el “batifondo” (el ruido molesto) del tranvía.

Para Benjamin no es suficiente con señalar que el coleccionismo libera a los objetos de sus funciones originales. El coleccionista ve más allá de lo superficial, de la materialidad, como un mago, cuya fascinación más profunda consiste en encerrar al objeto individual en un “círculo mágico” (2005: 223). La poesía, la literatura, vendría a ser ese círculo mágico en el que el objeto actualiza sentidos antiguos y adquiere nuevos, en el que precede y sucede al sujeto, quien busca dar con “el alma de las cosas inanimadas”, como llamó Enrique González Tuñón al segundo de sus libros. Coleccionar

⁸⁵ Marc Augé (2003) dice algo muy similar pensando en las ruinas y en el regreso de Albert Camus a Tipasa, su pueblo familiar. El viaje al lugar de la infancia puede significar, para Augé, una huida que saca al sujeto de la historia y lo lleva hacia la conciencia del tiempo puro, la única conciencia del tiempo.

⁸⁶ Reseña de *Calcomanías* por Jorge Luis Borges, publicada en el N° 18 de *Martín Fierro*, 26 de junio de 1926.

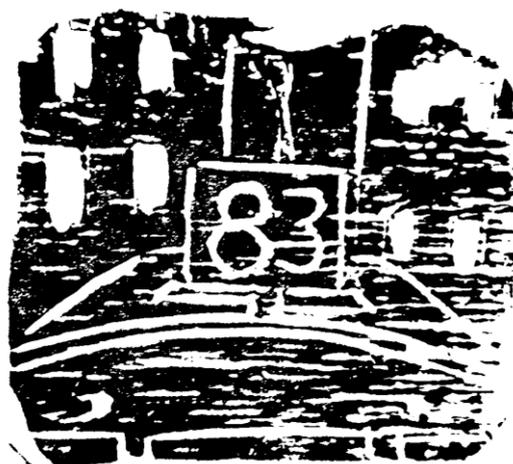
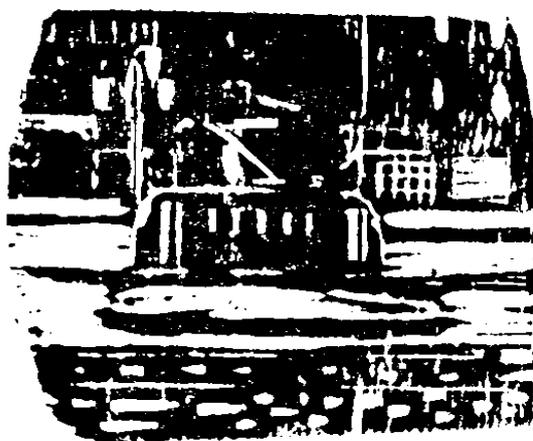
es, según Benjamin, “una forma de recordar mediante la praxis”, dado que lo que interesa no es la mercancía en sí sino su historia, sus antiguos dueños, sus recorridos. Como consecuencia de lo dicho antes, el sujeto mira simultáneamente hacia dos lados: el pasado (idealizado, feliz) y el presente (hostil, desconocido). Ambos se proyectan sobre el espacio no como entidades que se pueden distinguir nítidamente o separar, más bien se contrastan, interceptan, superponen, se encuentran en un tránsito. Este esquema es recurrente en las poéticas del tango y para Noemí Ulla se relaciona con la tensión entre el barrio y el centro, entre el “barrio-infancia, mundo de bondad y amparo” y el “centro-mayoría, mundo de la competencia, ajenidad y el autovalimiento” (1982: 53). Por eso no es casual que el tranvía “moría el centro”, como dice uno de los versos de Santoro, donde están los que no entienden, los que lo desconocen y se pierden su magia, porque “qué saben los chabones / del metejón en los huesos / qué saben esos farabutes de tu ruido” (2009: 121). O como expresa el poema II: “a la luna que colgaba de tu trole / la asesinó un expediente antilunfardo” (2009: 118).

El tranvía es sinónimo de tango –“soñador de milongas” (121)–, al igual que el barrio –“el barrio es casa y tango” (2009: 161) –, son indisociables, se reclaman mutuamente, si se va uno se lleva al otro y viceversa. “El tango hostil y fiero // se fue con el tranvía / a bailotear en la luna de tu ojera / se fue que no parece” (2009: 161), se lee en la apertura de *De tango y lo demás*. El sujeto insiste en la pérdida, en la partida, en el sonido que no se oye y en las consecuencias que esto supone, como un reproche frente a esta situación que se imprime negativamente en la subjetividad.

En su “Discurso sobre lírica y sociedad”, Adorno sostiene que lo social surge en el poema cuando el *yo*, al sumergirse en el lenguaje, logra manifestar su experiencia individual que tiene de fondo “una corriente colectiva subterránea” (1962: 63). En ese sentido, el texto desborda el mero anecdótico personal, la peripecia de una tarde en la que dos amigos se subieron por última vez a un tranvía, o los recuerdos de viajes y rutinas pasadas. El *yo* poético está en relación con un sujeto colectivo y con una realidad social contradictoria, resquebrajada, de la que intenta dar cuenta mediante la “densidad de su individuación” y a la que antepone “el sueño de un mundo en el cual las cosas fueran de otro modo” (Adorno, 1962: 54-56). Ese otro modo es aquel en el que lo comunal triunfa sobre lo urbano –tensión que seguirá presente en otros textos–, en el que el ritmo aleatorio, fluctuante y fortuito de la urbanidad se aplaca con la intimidad del refugio comunal, (Delgado, 1999). Como veíamos, el barrio es hogar y calidez, algo “real y reconocible”,

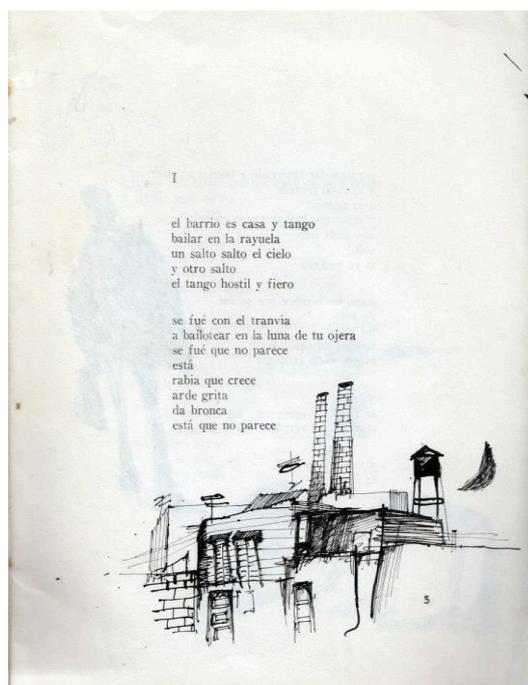
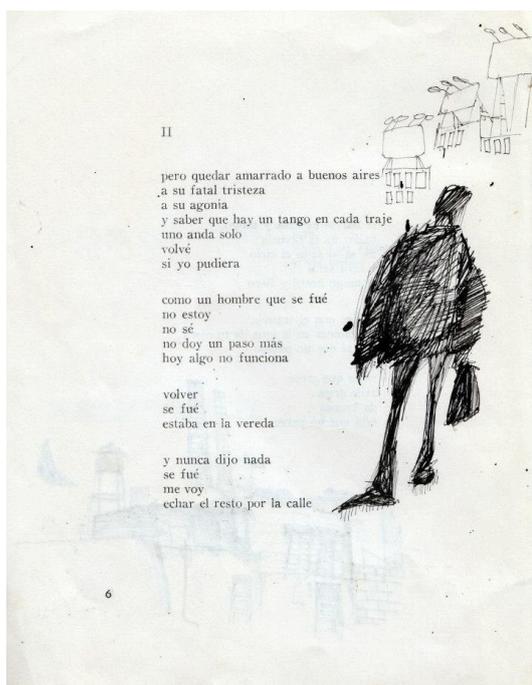
un “alivio” frente a lo extraño, lo familiar frente al anonimato, la armonía frente a la inestabilidad, el amor frente a la soledad (Hoggart, 2013). Por el contrario, la ciudad (otras veces “el centro”) se asocia con la locura, la velocidad, el mareo, la desorientación, es un “loco zafarrancho” (267) y “a cada rato cambiás te corren” (251).

Los dibujos e ilustraciones de Ángel Costa (Tagoz) y de Oscar Smoje que acompañan los poemas acentúan todas esas figuraciones al mostrar cuerpos amuchados, siluetas superpuestas, difíciles de particularizar, aplastadas en lo que bien podría ser un subte, un colectivo, un pasillo, una vereda transitada.⁸⁷ También las ilustraciones a mano de Oscar Grillo y Tagoz, hechas en una edición que solo constó de 14 ejemplares en papel de hilo Witcel Ledger azulado. Allí se ve una luna al costado de los techos y chimeneas de las que parecen ser unas humildes viviendas bajas; y en otra, una silueta ensombrecida, sin rostro o de espalda, simbolizando de alguna manera la ausencia y la soledad del poema.



Figuras 4 y 5. Tacos de Rozzisi. *El último tranvía*, 1963.

⁸⁷ Hay dos ediciones del mismo libro hechas por *Barrilete*. Una de ellas contó con un subsidio del Fondo Nacional de las Artes, que Santoro obtuvo gracias al envío del manuscrito, con diagramación de Oscar Smoje e ilustraciones de Grillo y Tagoz.



Figuras 6 y 7. Dibujos de O. Grillo, 1964.

Santoro comparte con la figura del *flâneur* la observación crítica de la sociedad capitalista, la extrañeza respecto de la clase burguesa y de la gran ciudad, su incomodidad, su inconformismo, pero se aparta cuando la *flânerie* –típica de una amplia zona de la poesía urbana argentina– busca refugio en la muchedumbre o admira las luces, los ruidos, las novedades. Según la caracterización que realiza Benjamin (2005), el *flâneur* es un explorador, un buscador de lo nuevo.⁸⁸ Pero a Santoro la ciudad no le produce esas impresiones positivas –como sí a Oliverio Girondo o, por momentos, a Roberto Arlt– aunque tampoco su mirada es de rechazo o impugnación.⁸⁹ La voz en estos poemas no siente una atracción que lo encandila ni tampoco un fastidio extremo, porque nunca llega

⁸⁸ Benjamin desarrolla esta idea a partir del poema de Baudelaire “El viaje” cuyos versos finales dicen: “¡Oh muerte, vieja capitana es la hora! ¡Levemos el ancla!”. Para el filósofo, la muerte viene a ser el último viaje del *flâneur*; su meta es ir por lo nuevo. Lo nuevo como una cualidad independiente del valor de uso de las mercancías (2005: 46, 59).

⁸⁹ Sarlo habla de un positivismo en Girondo que se funda en su exaltación del presente y de lo nuevo. Para Girondo la ciudad no tiene pasado, no tiene historia y no hay una relación de pertenencia o posesión con los objetos y sus escenarios, como sí había en Borges. En relación a Arlt si bien lo caracteriza como un “*flâneur* desesperado” (2003: 58) que presta atención a la pobreza inmigratoria y al bajo fondo de Buenos Aires, un “universo disperso y contradictorio” (59), todavía tiene algún grado de confianza en la tecnología, la ciencia y el desarrollo industrial, presente en sus sueños futuristas.

a conocer la ciudad del todo y por eso le pregunta “ciudad quién sos”. En todo caso, tiene una relación contradictoria, le echa en cara sus cambios pero también siente pena por ella, pena de que todos huyan, hasta una paloma en la estación de Retiro.⁹⁰ Cuando algo lo indigna son flagelos que derivan de una desigualdad que no es absoluta responsabilidad de la metrópoli, como la pobreza y sus villas miseria o la desocupación. Frente a esa situación, el sujeto se aferra a lo que queda del pasado, los fragmentos, las ruinas de una “edad dorada”, los coloca en una suerte de altar poético, junto con esos otros lugares, objetos y situaciones que el tango ponderó: el arrabal, “un pedazo de barrio”, esquinas o coordenadas específicas, el “malevaje”, los viejos amigos, rituales de encuentro y diversión.⁹¹ La presencia de esta estructura ideológico-afectiva, de un anhelo comunitario donde existan vínculos morales, afectivos e intelectuales más dignos y humanos (Sarlo, 2003) marcan una distancia con el *flâneur* baudeleriano que se inclina para el lado de los asociales, como muestra Benjamin (2005).⁹²

Volviendo a la cuestión del diálogo, a la “parola de ternura” (2009: 117), es decir, la palabra, la conversación que entabla el sujeto con el tranvía, encontramos también resonancia de las letras de tango. Por un lado, la enunciación que presupone un interlocutor, el “monólogo confesional” como lo llama Romano (1984: 102), que, en este caso, se aboca a caracterizar un objeto, asumido como confidente a quien se le cuentan historias, anécdotas, detalles que rozan lo trivial. “bondi / tranvía tango/ decime chau con tu ventana”, pide el paseante mientras contempla su partida. Por otro lado, hay una suerte de lógica de amor-desamor que se refleja en los términos utilizados y en los sentimientos descriptos. El tranvía era [...] “el gavión / el deschave del cuore / la parola enamorada” y

⁹⁰ El poema “La paloma”, perteneciente a *Desafío* (1972), dice: “Una paloma descendió en Retiro / tomó el viaje por la cola / su pasaje de segunda sin maleta // Se fue volando / se fue hasta el cielo final de un tren de cargas / donde un pibe le corre el techo a los vagones // Como tantos que se van / se fue sacando el boleto gastado de la muerte / se fue de mi ciudad / como quien deja por herencia un mapa de recuerdo” (2009: 279).

⁹¹ “Un pedazo de barrio” alude a los versos de un tango escrito por Homero Manzi en 1942 y titulado “Barrio de tango”, en el que se enumeran los objetos, lugares, ruidos y personas añoradas: un farol, un tren, viejos amigos, vecinos, el ladrido de los perros, la voz de un bandoneón.

⁹² Michael Hardt y Toni Negri (2011) plantean que la metrópolis es “el espacio del común”, no un común natural sino uno artificial, hecho de lenguajes, códigos, afectos, costumbres, prácticas de las personas que viven juntas, que comparten recursos y comunican bienes e ideas. En el mundo actual esta característica se ha “degenerado” y la metrópolis ha dejado de ser ese espacio de común y encuentro con el otro, de comunicación y cooperación. La gentrificación impuesta por la renta y los valores inmobiliarios, la privatización del patrimonio y la desposesión de lo público, la división social y la pobreza, son apenas algunas causas del desgranamiento de lo común, de su “desocialización”.

ante su pérdida, el “corazón fané / quedó en la vía” (2009: 118-121). Podríamos decir que el *amuro*, el abandono o engaño del amante –que Ulla (1966) analiza como un motivo constante en el tango– acá se manifiesta entre el tranvía y el pasajero que deja su corazón estropeado, roto, en la vía; en el “te vas” y “alguien se queda” (120). Pero a su vez, esa dimensión amorosa o afectiva que emerge en muchas letras de tango se recrea como un clima generado a partir del campo semántico –gavión, cuore, parola enamorada, corazón–, no porque se narre un desengaño amoroso. Para Piglia (1993) esto conforma una “tradición de la traición” en el tango. El abandono y la desdicha son condiciones necesarias para que el sujeto se ponga a reflexionar sobre su pasado, su barrio, lo perdido, el sentido de la vida, en última instancia; este es el fundamento de su filosofía popular, sigue Piglia. Y aunque estas impresiones aparezcan atenuadas en Santoro, ese enojo mezclado con tristeza es una de las claves, como observa Piglia, para empezar a descifrar la sociedad.

Todo lo expuesto hasta este punto tiene continuidad en *De tango y lo demás*, publicado en 1964, cuya organización interna se divide en dos partes que responden al título.⁹³ En la dedicatoria se reanuda el contrapunto como medio para ratificar o validar la propia obra: “a todos los que desprecian esta poesía” (1964: s/n). Al revés de las citas y epígrafes utilizados para reconocer otras obras y entablar diálogo con ellas –por ejemplo con Discépolo–, en esta ocasión se esgrime un gesto provocador, rebelde. El proyecto se sostiene gracias a la ayuda de “mis padres, Salvador y Emilia [...] mi hermana, Emilia Cristina [...] mi compañera, siempre” (s/n); quienes la rechazan no la afectan sino todo lo contrario, para ellos también la poesía. Esa figura del poeta “despreciado” –que se construye también en la nota “Nos negaron su colaboración” de *La Cosa*– de ningún modo implica victimización. De hecho, para Romano (1983) la atención puesta en Discépolo tiene que ver, en buena parte, con el rechazo que causó en su momento la crudeza de sus versos y su mirada pesimista. El desprecio de ciertos sectores de la cultura argentina no es interpretado como algo negativo sino un efecto buscado, del que Santoro se jacta, y que además le permitirá en otras intervenciones acusar a escritores y artistas por no reconocer su importancia. El mérito del trabajo es mayor porque se lleva a cabo a

⁹³ Dentro de la segunda parte, “Lo demás”, encontramos varias secciones con sus respectivas dedicatorias, tituladas: “El colectivo”, “El café”, “El turf”, “El billar”, “La pizzería”, “El camión”, “El fútbol”, “Las yirantas”, “El tango que se queda”, “Collage o destierro de Buenos Aires” y “Ballet Ballar Babel”.

pesar de los detractores; el poeta no es ignorado ni desconocido, porque aún quienes lo desprecian, tuvieron primero que leerlo o escucharlo.

“Esta poesía” es una expresión que puede remitir tanto al contexto inmediato del propio libro como al tango, gran familia de obras y autores junto a la que Santoro se coloca. Motivo o tópico, repertorio de términos, palabras, nociones, pero fundamentalmente un modo de abordar el vínculo o acercamiento entre el sujeto y el objeto, a partir de la mirada nostálgica, la actitud conversacional del yo y una “simbología popular” (Ulla, 1982), ligada a la calle, a la vida cotidiana de personajes menores, borrachos, “linyeras otarios y palmados” (117). El poemario “habla con un tono que se reconoce en los antepasados”, como señala Monteleone respecto de textos que establecen parentescos y crean, a la vez, una sucesión, un “linaje cultural” (1999: 150). Las voces lunfardas, malhabladas, melancólicas, desengañadas, propias del tango, se oyen en Santoro como un sedimento social e histórico, reconocible. Idea Vilariño lo considera:

[...] una cerrada y poderosa tradición que a través de los años mantiene vivos y recurrentes sus asuntos, que reitera personajes, situaciones, frases, que hace posible que un autor moderno como Expósito se dirija treinta años después en Percal a la misma muchacha a quien se dirigía Pascual Contursi en *Flor de fango*, el segundo tango que grabó Gardel (1965: 11).

Yirantas, milongas, compadrones, bandoneón, calles adoquinadas, esquinas, veredas, muchedumbres, “minas con aire soñador”, una ciudad que marea, chamuyos, la foto de un “troesma”, Gardel o Gardelito, son elementos dispersos en los poemas, huellas de un pasado vigente, “residual”, en el sentido de Raymond Williams (2009), algo diferente a lo “arcaico”, que más bien permanece observable o simplemente revivido. Lo residual, en cambio, es un segmento del pasado que todavía se halla en actividad en el proceso cultural contemporáneo, es efectivo en un presente y muchas veces opera como opuesto al orden dominante. El universo poético y cultural del tango se activa –“se queda” (236)– y se resignifica en la mixtura con procedimientos vanguardistas, como veremos más adelante.

Los últimos poemas del libro funcionan como una suerte de evaluación del estado actual del tango, de aquellos elementos que quedarán atrás y otros que será mejor preservar: “se murió con gardel el otro tango / y a gardel lo llevamos [...] y es de fierro este tango que marea / bolea / desencaja” (2009: 241). El tango nuevo se identifica con elementos gruesos, cortantes, resistentes como el fierro, generando así un efecto contundente de sacudón o golpe. Hay un tango *otro* que fue contrabandeado, “que llega /

que no les pide permiso / que se mete donde quiera” (243) y el poeta adopta la misma actitud defensiva y beligerante: “que me dejen respirar / o los ametrallo a contratangos / que los tengo” (242). En este sentido, Eduardo Romano (1997) advierte “algo nuevo” respecto del tango que había culminado con el ascenso del peronismo y la muerte de Manzi y de Discépolo en 1951.⁹⁴ Ese “algo nuevo” no era exactamente una continuidad, sino una apropiación de sus elementos más significativos: motivos, léxico, juegos semánticos, el lunfardo, la canción. Si bien destaca a Gelman y a Urondo, también en esa línea ubica a Luis Luchi, Horacio Salas, Roberto Santoro y Alberto Szpunberg, como parte de la propuesta de “usar al tango como intermediario de una revinculación con el habla para la escritura literaria” (1997: 188). Horacio Salas en su antología *Generación poética del 60* asevera que:

[...] el factor decisivo que debe tenerse en cuenta al referirse al 60, es el redescubrimiento de los poetas del tango [...] Varios poetas del 60 demostraron su fervor por el tema del tango por medio de diversas actitudes: el título de sus libros, como en el caso de Héctor Negro en *Bandoneón de papel*; poemas como el grupo que integró la colección *Informe sobre Discépolo*, o libros íntegros como Roberto Santoro; *De tango y lo demás*; o parafraseando a sus autores como Eduardo Romano en *Entrada prohibida*.

Por lo tanto, los libros mencionados no solamente se inscriben en la genealogía del tango sino que además integran una constelación de títulos –la mayoría publicados en la primera mitad del 60– que dialogan entre sí y comparten la utopía de “borrar los límites o establecer una continuidad entre la vida concreta y la poesía” (Freidemberg, 1999: 191). Algunos de ellos son: *El obelisco y otros poemas* (1959) y *Poemas de las calles transversales* (1964) de Luis Luchi, *Sonata popular Buenos Aires* (1959) de Julio Huasi, *Gotán* (1962) de Juan Gelman, *Lugares* (1961) y *Nombres* (1963) de Paco Urondo, *El tiempo insuficiente* (1962) de Horacio Salas, *Poemas de la mano mayor* (1962) de Alberto

⁹⁴ Matamoro considera que a partir de 1955 hay transformaciones evidentes en lo que respecta al tango y habla de una “multinacionalización” (1982: 223), tendiente 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. Santoro hace referencia a este fenómeno, en su poesía cuando uno de sus versos dice que con el tranvía se fue “el tango hostil y fiero”, es decir, el tango que escapa al proceso de comercialización mencionado por Matamoro. Y también alude en una entrevista en 1962, en la que declaró que el tango se encontraba bajo un estancamiento, no en la música –que estaba viviendo una renovación gracias a Astor Piazzolla– sino en sus letras. Para él la crisis tenía que ver con seguir retratando una ciudad que ya no existe, evocando personajes y hábitos que se perdieron, como por ejemplo los bacanes (Vásquez, 2003: 33).

Szpunberg, *Libro de las fogatas* (1963) de Ramón Plaza, entre otros.⁹⁵ Estos títulos coinciden con lo que García Helder denomina un “primer ciclo del coloquialismo”, ubicado entre 1955 y 1964 y que representaba:

[...] un pasaje de la diacronía a la sincronía, de la lengua al habla, de lo atemporal a la historización, del inconsciente a la ciudad, de la invención al clisé, de la cita culta y libresca a los dichos populares y las letras de tango, de los motivos enaltecidos a las razones plebeyas, de los arcaísmos al lunfardo, de la entonación bárdica al fraseo rioplatense, del *tú*, del *ti* y el *contigo* al voseo y sus formas verbales que implican en sí un atentado al sistema acentual de la lengua poética y por consiguiente a su estilo elevado o protocolar (1999: 216).

Con respecto a la estructura, los poemas de Santoro se desentienden del formato tradicional del tango-canción: son de verso libre, de forma irregular y variable, ya que algunos tienen más de 14 sílabas y otros –la mayoría– apenas una palabra. Para Romano, este camino de liberación de las ataduras métricas había sido iniciado a mediados de los 50 por de Lellis, quien marcó el “decidido ingreso al tratamiento de lo urbano sin pintoresquismo, atento a los cambios que se producían” (1983: 64). Y si bien se abandona la rima y el texto prescinde de la interpretación musical –que para el tango era insoslayable y muchas letras se escribían sobre melodías ya hechas o de manera simultánea–, la sonoridad y la cadencia son centrales. La aliteración es uno de los recursos más utilizados, junto con la anáfora, la concatenación y la paronomasia: “estás en algún lado / ciudad esperada / esperar / desesperada?”, “con taco / toco tango”, “se queda / quedando en una grapa” (200). Abundan las expresiones como “luna lunfardo”, “orilla oscura”, “gambeta gol” (163). Y la ausencia de conjunciones y de signos de puntuación –el asíndeton– combinada con repeticiones, aceleran la lectura, aportan fluidez y ritmo: “se sube con la vida / se busca / se rebusca / se estructura / se alarga con tu piel” (166), “se vende / se compra la esperanza / se pide se pide/ se mide” (167). El poema se torna pura acción y movimiento, interior y exterior, baile, vueltas, avance y retroceso. El sujeto enunciativo recorre la ciudad, se pierde en sus vericuetos y se fractura, se vuelve anónimo, se desconoce y dice: “aquí no soy / no estoy / no doy / no puedo” (163). El deíctico funciona de modo ambivalente, refiere doblemente al espacio urbano y al espacio interior.

⁹⁵ Se consignan los nombres más cercanos cronológicamente y con los que –más allá de las coincidencias estéticas– Santoro compartió editoriales, revistas, grupos de lectura y otros espacios de socialización e influencia. La lista podría extenderse aún más si se piensa la poesía conversacional como un fenómeno que trasciende el perímetro nacional.

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 identidad. Pero estas son dos caras de una misma moneda: se niega al espacio y se niega al sujeto, lo que sugiere una correspondencia entre el yo poético y la ciudad, que antes configuró los rasgos de una identidad que ahora se ve transformada, alterada. El sujeto-transeúnte viste “el traje de tango por los huesos”, pero ya no encuentra complicidad con Buenos Aires –como la que Discépolo había logrado según el poema de Santoro incluido en el *Informe* que llevaba su nombre–, sino que anda “tirado” y se queja: “me echaste en el olvido ciudad” (167), “me hiciste un mal fulero” (164). Todas esas agresiones, ataques y ofensas lo llevan a estar “en grito y obstinado” (165), “rezongando, sufriendo, manoteando” (166), “mordido solo / agujereado” (168), “enredado” (179), igual que una prostituta “ya vacío que deshecho / como yo / que ya ni qué” (233), lo llevan a una despersonalización y una indeterminación subjetiva que luego puede apreciarse en la insistencia del pronombre impersonal “se”. Lo que ocurre en la ciudad no puede atribuirse a ningún sujeto, los hechos simplemente se desencadenan, suceden sin poder culpar ni responsabilizar a nadie: “se juega a democracia” (169), “se clava por el hueso”, “se empuja” (206), etc. La acción “brota”, “rebota” (212), interrumpe el discurso, entrecorta la voz, deja las frases inconclusas y convierte al poema en una coreografía imposible, hecha de pasos que van en todas las direcciones, con velocidad y sin pausa, como el fútbol, el tango, el billar o el boxeo; como el bamboleo del colectivo que va “saltando de a puchos con las cuabras” (178). En efecto, la primera persona singular se difumina de a poco, se desarma hasta evaporarse, “deshacerse” como en la cita anterior y perderse por completo en el poema final, “Ballet Ballar Babel”, en el que casi no quedan rastros del yo.

1.4.3. “Surrealista, es decir, un realista del sur”

Así como Horacio Salas advirtió la reinstalación del tango como hecho crucial del campo literario de los 60, también mencionó la importancia que tuvo la publicación de una selección de poemas de Paul Éluard –en 1958, traducidos por Rafael Alberti y María Teresa León–, que, junto con la difusión de César Vallejo y la irrupción de Nicanor Parra, favorecieron la creación de un nuevo tratamiento de la escritura poética que ensamblaba vanguardia y tradición. Paco Urondo, en su diagnóstico *Veinte años de poesía argentina 1940-1960*, también destacaba la incorporación de muchos signos de la vanguardia, que habían llevado adelante los escritores del grupo Florida, y rescataba a Oliverio Girondo

por su “capacidad de renovación, de aventura” (2009: 20). *Uno más uno humanidad* de Santoro –libro publicado en 1972 pero que reúne poemas escritos entre 1962 y 1964– es una exposición de estos diálogos posibles entre el surrealismo, el creacionismo, el tango, el sinsentido, el grotesco y la nostalgia, a los que hay que sumar el tono de denuncia y las preocupaciones políticas, sociales y económicas que también estaban presentes en la sensibilidad de ese periodo. A continuación, nos dedicaremos a leer, en un primer nivel, cómo aparece la vanguardia en Santoro, y en un segundo nivel, cómo esto influyó en la construcción de su imagen autoral.

A partir de la pregunta que se hace Piglia acerca de cómo le llegan los libros a un lector, cómo es “la entrada en los textos” (2005: 34), es preciso observar que Santoro accede a los saberes relativos a la cultura y el arte del siglo XX a través de la experiencia y no tanto de la recepción y sistematización de conocimientos adquiridos en circuitos formales o académicos;⁹⁶ más específicamente, de sus vínculos con escritores y artistas plásticos, de “relaciones subterráneas” (Sarlo, 2003), de un entramado afectivo e intelectual que impulsó y potenció su formación y sus aprendizajes. Ese entramado está compuesto, en gran medida, por publicaciones que movilizaban debates y diálogos en torno a las vanguardias, en las que participaron autores como Raúl Gustavo Aguirre, Madariaga, Paco Urondo, Vicente Zito Lema, Roberto Juarroz, que Santoro leyó, con los que tomó contacto, a los que publicó y difundió desde *Barrilete*, por ejemplo: *poesía buenos aires* (1950-1960), *Boa* (1958-1960), y *Poesía = poesía* (1958-1962). A nivel internacional coincide con un “enérgico regreso” y fascinación por las vanguardias de las primeras décadas, precipitado por el clima de agitación social y rebeldía contracultural (Huyssen, 2006). Pero mientras que, en Europa, el arte contemporáneo intentaba una nueva fusión iconoclasta con la cultura popular para “quebrar la esclavitud política con la alta cultura” (2006: 289), en la Argentina estas mediaciones con lo elevado, lo popular-masivo y las instituciones *burguesas* tenían un *status* más imbricado o al menos paradójico. Ya desde los jóvenes vanguardistas que adoptan el nombre *Martín Fierro*,⁹⁷ estamos ante

⁹⁶ Daniel Barros menciona este rasgo de Santoro en un testimonio brindado a la revista *Tramas*: “[...] no creía mucho en eso de “estudiar” poesía por el lado de las lecturas amplias y constantes de creadores disímiles, tampoco en los libros de ensayo sobre poesía; yo admitía su punto de vista pero de ningún modo lo compartía [...] Sin necesidad de pelearnos, poco a poco me fui automarginando de *Barrilete* y opté por colaborar con *Cero* y *Cuadernos de poesía*” (1997: 78). En una entrevista para *Análisis* en el año 71, cuando le preguntaron sobre la generación poética del 60 dijo, entre otras cosas, que “le faltó una más sólida formación cultural” (Salas, 1975: 201).

⁹⁷ Sarlo (1997) señala la insistencia sobre la argentinidad que en el grupo vanguardista de los años 20 aparece como requisito para cumplir con su programa de renovación: *Martín Fierro* “acepta la

una inflexión particular de la vanguardia respecto al pasado y a la tradición nacional. Entonces, teniendo en cuenta ese antecedente, no hablaríamos tanto de un ataque o un combate con poéticas anteriores (el sentido quizás más difundido y estereotipado de la vanguardia o *avant-garde*), sino de un vasto campo de experimentación estética e ideológica, atravesado por la discursividad vanguardista, sus modalidades, técnicas y formas expresivas que Gironde, faro indiscutido, volvió a poner en escena en 1954 con la publicación de *En la más medula* y sus respectivas reediciones de 1956 y 1963.

La valoración de las vanguardias latinoamericanas y europeas puede apreciarse en la revista *Barrilete*, por ejemplo, en un homenaje a Tristán Tzara, a quien se lo presenta y elogia como fundador de un movimiento que revolucionaría el mundo e indignaría a los “burócratas del arte”.⁹⁸ También en la publicación de textos de Jean Cocteau, Louis Aragon, Vicente Huidobro, Raúl Gustavo Aguirre, entre otros. Pero, como se verá en el próximo capítulo, el elemento central que conecta a Santoro y a *Barrilete* con el prototipo de escritor vanguardista es su actitud de desenfado e irreverencia con las instituciones, con los “burócratas” y la moral burguesa. El poeta se propone, al igual que Tzara, interpelar a quienes lo “desprecian” (a su poesía, en especial) y escandalizarlos, ofenderlos, incomodarlos. En cierto modo, la lógica de combate, de enemigos y amigos, de defensa y ataque, se hereda de los primeros vanguardistas como Bretón o Tzara, aunque relocalizada en “el sur”.

Otro aspecto a tener en cuenta es que la condición de posibilidad de estas lecturas, adquiridas por Santoro, son los préstamos, los intercambios, la biblioteca ambulante de *Barrilete*, los eventos literarios, las exposiciones, las traducciones y antologías hechas por revistas de la época, los libros subrayados por otros, por sus amigos. Como consecuencia se producen “usos desviados” (Piglia, 2005), confrontaciones de sentido, inversiones, reveses, expropiaciones. De allí que Santoro juegue con las palabras, las desarme y

responsabilidad de localizarse, porque de ello depende su salud”. La decisión con que la revista reivindica un programa de regeneración cultural nacionalista se incluye en el sistema de contradicciones que van a gobernar toda su historia.

⁹⁸ [Texto completo] “El 24 de diciembre último, murió en París, a los 69 años de edad, el poeta Tristán TZARA, fundador del dadaísmo. En lo escueto de esta noticia periodística, se esconden más de cuarenta años de la historia poética del siglo XX. En 1916, mientras los hombres se destrozaban en las trincheras de El Marne, un pequeño rumano, algo miope, fundaba en Zúrich: el dadaísmo. Nosotros, en tanto que jóvenes y poetas, no podemos dejar de recordar, aunque sea brevemente, a quien tratando de destruir la literatura, edificó una de las obras poéticas más importantes y bellas de nuestro tiempo” (*Barrilete* N° 6, 1964: 5).

rearme y se autodesigne: “Soy un escritor surrealista, es decir, realista del sur” (Vásquez, 2003: 36). Esa declaración convoca un sistema de citas y referencias de distintas épocas y procedencias geográficas, una cadena de elementos altamente significantes. Y al mismo tiempo, el poeta diluye su peso, les quita densidad a las etiquetas, a los *ismos*, y deja en evidencia que el surrealismo es una “familia disfuncional”, basada en lazos de afectos y no tanto en normas, teorías o métodos; un movimiento versátil y amplio que crece en los suburbios del arte, tal como lo describe Claudio Iglesias (2017). Una situación análoga se da con el humanismo –“la cuestión humana”– que interpela a Santoro a partir de la literatura de Miguel de Unamuno, pero también del guevarismo y socialismo que bregaban por un “Hombre nuevo”, libre de opresión, movilizado por la solidaridad y el bien común. Las corrientes humanistas eran desde mediados del siglo XX, un “suelo común” tanto de la filosofía como de las tendencias ideológico-partidarias desde el que se cuestionó a los representantes del arte puro o el arte por el arte (Podloubne, 2015).⁹⁹ A su vez, el carácter polisémico de palabras como humanismo, surrealismo o vanguardia, favorecen los usos no específicos o la vulgata, libertad para marcar afinidades y elecciones. En Santoro no hay un procesamiento riguroso de teorías y doctrinas filosóficas, en parte por la ausencia de marcos institucionales, en parte porque su proyecto político-cultural busca acercarse a sentidos comunes, compartidos por la mayoría.¹⁰⁰ Nicolás Rosa (2006) llama a este tipo de lecturas, “lecturas diestras”, las lecturas que los pobres o los migrantes generan para poder sobrevivir, basadas en la destreza que permite la combinatoria de selección. Leer-escuchar-extraer, leer más allá de las fórmulas teóricas, leer como artesanía para rescatar “el valor precario de la belleza”, según palabras de Rosa. Esto se trasluce en la obra de Santoro, por ejemplo, en la implementación de imágenes surrealistas, como se observa en *Uno más uno humanidad* (1972), o en la formulación de preguntas y afirmaciones, con su respectivo campo semántico, ligadas al nacimiento y destino del hombre.

⁹⁹ En una entrevista citada por Rafael Vásquez, Santoro sostiene que el hombre de letras “rector” en su vida fue Unamuno, porque “me hizo entender que [...] la única cuestión que existe no es ni la cuestión política, ni la cuestión estética, ni la cuestión religiosa sino la cuestión humana” (2003: 34).

¹⁰⁰ Oscar Masotta resulta una figura paradigmática de estos nuevos modos de poner a circular y obtener los saberes teórico-críticos o filosóficos, alguien que por aquellos años se vinculaba indirectamente con la vida universitaria, sin credenciales y sin títulos, a quien muchas veces se lo impugnó por su manejo parcial y no consolidado de los autores y obras en las que se apoyaba; por conquistar los saberes desde la misma experimentación puesta a prueba (Longoni, 2017).

La mezcla, el *pastiche*, la puesta en obra de lo leído y escuchado, como signo distintivo de Santoro, es advertida por críticos como Andrés Avellaneda, quien en una reseña sobre *Nacimiento en la tierra* (libro de 1963), acusa “residuos de tradiciones poéticas inmediatamente anteriores” que Santoro arrastra como resultado de lecturas e influencias tempranas, tomadas “de prestado” y que todavía no le permiten dar con un tono “definitivamente propio y original en el sentido de contemporaneidad” (*Barrilete*, 19-20). Cabe preguntarse entonces en dónde radica lo contemporáneo de Santoro o, en todo caso, cómo es la relación que entabla con esa exigencia de lo original y contemporáneo. Si atendemos a las consideraciones de Agamben (2008), ser contemporáneo implica un desfasaje con el propio tiempo, una no-coincidencia o no-conformidad con lo que hay alrededor. Esto daría cuenta de la amalgama de “residuos” arrebatados o sustraídos del pasado, con el fin de enmendar esa incomodidad del poeta con su presente. Pero el sentido de la contemporaneidad al que alude Avellaneda es más bien opuesto y está ligado a la correspondencia con un aire o espíritu de época, con lo compartido, “lo que se respira”, algo así como un ambiente, una atmósfera en que se asientan afirmaciones y rechazos (Cella, 2009). Ambas acepciones sirven para focalizar un mismo desplazamiento: el desvío que significa *Nacimiento en la tierra* respecto de cómo se está escribiendo en los 60 y de la propia obra de Santoro.

El libro recoge poemas escritos en 1961, es decir, cuando Santoro tiene apenas 22 años. El título remite inevitablemente al poemario de Pablo Neruda, *Residencia en la tierra*,¹⁰¹ cuya figura había sido elemental para los poetas de los años 40 y en la que vanguardia y humanismo disponen una modulación particular. Desde el uso del “tú”, hasta la temática de tipo amorosa y construcciones agotadas o redundantes –como el pájaro que canta o “el mar interminable” (129)–, dejan entrever la existencia de una etapa de iniciación en la que prevalecen fuertemente las voces de los autores leídos y una decisiva aproximación a la primera vanguardia hispanoamericana.¹⁰²

¹⁰¹ El libro en realidad consta de tres volúmenes escritos entre 1925 y 1935, que se publicó por primera vez en 1933 y de manera completa en 1935 en Madrid.

¹⁰² Con respecto a la variación entre el “tú” y el voseo, dice Adolfo Prieto a mediados de los 50: “El vos en una página literaria es bandera de división inconciliable entre sus lectores; unos efectúan a través de él el viaje de ida y vuelta de la ficción a la realidad; otros sienten hacerse trizas la experiencia estética al enfrentarlo en la lectura [...] El vos es el punto neurálgico en que se tocan las lenguas literaria y cotidiana y sus respectivos mundos [...] Si nuestros escritores, cada vez que sea necesario, se deciden por el uso del vos, sin agresividad, pero tampoco con vergüenza [...] el vos dejará de ser el punto neurálgico de contacto, una incómoda zona de fricciones, para constituirse en la confluencia normal donde la lengua literaria y la cotidiana confunden sus cauces” (1956: 132-133). La poesía de Santoro

En *Nacimiento...* Santoro se aparta de Buenos Aires, simbólica y físicamente,¹⁰³ y realiza a partir de Neruda y de Manuel Castilla, como vimos antes, el acercamiento a una expresión poética en la que naturaleza y humanidad son ejes cardinales. Ese corrimiento espacio-temporal altera la experiencia del sujeto y el sentido constituido en el lenguaje poético; su deseo, su fantasía, su búsqueda no giran más alrededor de las esquinas familiares de la ciudad, los espacios de placer y esparcimiento, las ceremonias sociales. Aquí el yo se repliega, se confina en su interioridad, lejos del ruido y del bullicio urbano y rastrea su origen –el *Nacimiento*–, acaso ancestral y primitivo. “Me voy conmigo” leemos en el segundo verso, una frase que redundante y duplica el adentro, el fuero íntimo, “la piel que me habita” (127), el interior al que se viaja para mirar y excavar, entendido no como individualidad sino como un todo plural: “sumo mi estrella en la lista de otras voces / vengo a decir esto que soy y somos” (128). El poema se pregunta por “esto”, por la forma de esa existencia que articula lo singular con lo compartido y encuentra algunas pistas en componentes y especímenes de la naturaleza. De allí se desprenden comparaciones y analogías con los cuatro elementos –fuego, tierra, agua y aire– o con la flora y la fauna, referencias terrestres y acuáticas.

Santoro ensaya en este libro una manera particular de aprehender el exterior que después replicará en su visión de la ciudad. Para decirlo con palabras de Peter Bürguer: “La gran ciudad es experimentada como una naturaleza enigmática, en la que el surrealista se mueve como el hombre primitivo en la verdadera naturaleza: buscando un sentido que debe ser encontrado en lo existente” (2010: 100). La postura de exploración constante y la avidez por encontrar fuentes de autenticidad o espontaneidad –esto es, no intervenidas por la explotación, el dinero o la violencia autoritaria–, fuentes de verdad, de disfrute y unión, se verá reflejada en sus publicaciones siguientes.

En *Nacimiento en la tierra*, “lo existente” son detalles, minucias, signos libres de manipulación: el “agua profunda” (132), un árbol y sus frutos, el “último pájaro con ansias marineras”, un estío de ovejas, “la redondez estricta de un pomelo” (128), una fogata con hijos (129), “savias dulces detrás de las ventanas” (134). Esa naturaleza sin

se ubica a medio camino entre esa cierta exigencia y prestigio estético que todavía tenía el *tú* y la imposición definitiva del *vos*.

¹⁰³ Entre 1960 y 1961 Santoro realizó viajes de instrucción a bordo del ARA La Argentina, gracias a sus conocimientos de francés adquiridos en la Alianza Francesa. Estuvo en ceremonial, sacaba muchas fotografías y enviaba cartas a su hermana Emilia. Recorrió Ciudad del Cabo, Isla de la Reunión, Sidney y Melbourne (Australia), Wellington (Nueva Zelanda), Tahití y Chile.

añadiduras artificiales, esa fisonomía sin modificar de las cosas, ya sea una fruta, un pájaro o la línea del horizonte, es aquello a lo que el sujeto aspira y con lo quiere fundirse. En efecto, la naturaleza no es más que un paisaje que el yo lírico construye para sí, acorde con sus ideas y sus deseos utópicos. Como nos recuerdan Silvestri y Aliata, “para que exista un paisaje no basta que exista ‘naturaleza’; es necesario un punto de vista y un espectador; es necesario, también, un relato que dé sentido a lo que se mira y experimenta [...]” (2001: 10). Marc Augé afirma “No hay paisaje sin mirada, sin consciencia del paisaje” (2003: 46).¹⁰⁴ En este caso, se trata de una posición encomiástica, como elogio de una naturaleza en tanto “casa”, refugio y consolación, de la cual el sujeto se apropia a través de la captura, la observación y puntualización de sus objetos.

De esa fusión (sujeto-objeto) salen una serie de imágenes que rompen con la contemplación realista o mimética de la naturaleza, cuyos elementos distintivos directamente pasan a integrar el cuerpo de quien observa: “mi río de piel y mi ala plegadiza” (131), la “arena pegada en el tobillo” (132), “la ola en la ingle” (134). Podríamos decir que Santoro sigue los pasos de Neruda y de Vicente Huidobro, quien en su manifiesto *Non serviam* convocaba a crear “realidades propias”, a terminar de una vez con la imitación. Saúl Yurkievich (1984) explica que en *Residencia...* Neruda ensaya una “transmigración simbólica” vinculada con la experiencia de orden material, directa e inmediata, que le provee materias primas para crear símbolos crudos, instaurados *ex nihilo* a partir de la propia aprehensión imaginante; símbolos que no pertenecen al acervo cultural tradicional, símbolos inaugurales de una nueva simbología.¹⁰⁵ En *Nacimiento...* se puede apreciar el uso de imágenes y metonimias que alteran la percepción y cuyo lazo no está dado de antemano ni es de tipo causal. Por ejemplo: “mi mano deviene calle”, el “vientre mineral” (137), “la intimidad curiosa de los techos” (138) o “un niño hamacándose en el ojo” (140). Este tipo de construcciones eclosionan en textos

¹⁰⁴ Sigue más adelante Augé: “Todo paisaje existe únicamente para la mirada que lo descubre. Presupone al menos la existencia de un testigo, de un observador. Además, esta presencia de la mirada, que produce el paisaje, presupone otras presencias, otros testigos u otros actores [...] Para que haya paisaje, no sólo hace falta que haya mirada, sino que haya percepción consciente, juicio y, finalmente, descripción. El paisaje es el espacio que un hombre describe a otros hombres” (2003: 85).

¹⁰⁵ Para Yurkievich *Residencia en la tierra* evoca cuadros de Giorgio de Chirico, de George Grosz, de Salvador Dalí, de Max Ernst, dado que surge a la par de la primera poesía surrealista pero sin que esta ejerza una influencia directa en la poética nerudiana. Se trata de “creaciones sincrónicas que respiran, una y otra, el aire del tiempo. Coincidencias de actitud, de objetivos, similitud de proyecto estético producen resultados semejantes”. Por ejemplo, los poemas «Oda con un lamento» o «Materia nupcial» provienen, según Yurkievich, de una misma matriz visionaria que *El perro andaluz* del cineasta Luis Buñuel, “operan instrumentalmente dentro de un mismo encuadre artístico” (1984: 68-69).

posteriores como *Pedradas con mi patria* (1964), *A ras del suelo* (1971) *Desafío* (1972) y *Uno más uno humanidad* (1972).

Pero la materia prima en Santoro sigue siendo la ciudad –la calle, el techo, las paredes pintadas, las plazas–, es lo que el hombre-poeta arrastra consigo adonde vaya y en donde proyecta todas sus acciones futuras, lo que lleva en su retina aunque aluda a otros paisajes como la playa o el río. Toda esa información almacenada se yuxtapone, se incrusta en la mirada y se arremolina en torno a las mismas preguntas: de dónde venimos, cuál es nuestra casa, hacia dónde vamos. “la intimidad curiosa de los techos” podría considerarse un atisbo, un anclaje espacial válido, un límite en el cual se reúnen la inmensidad de la altura (la noche, el día), lo que empieza después de la edificación, y lo familiar-conocido que la curiosidad despunta al mirar en sentido inverso.

También el cuerpo ocupa un lugar central, un cuerpo / cuerpos como materialidad que pierde su forma humana y son de azúcar, de ceniza, se incendian, les salen llagas, desbordan, están “en el acto horizontal” recorriéndose las venas (137). Hay algo edénico en la segunda parte de *Nacimiento...* –“La memoria y el tiempo”– que remite al “barro en las costillas” que Adán tuvo que poner a Eva, a un momento fundante y de creación, como sugiere el título, en el que es innegable la connotación sexual –como la fuerza de un guerrero o “un rayo que me acosa” (137)– pero también la pulsión vida y muerte: “entonces salgo a la vida buscando las mañanas / me peleo en las tribunas / corro sueño soy un ser humano” (138). El sujeto sigue buscando ese estadio inaugural, prístino, del cuerpo y del hombre, ese tiempo que es “rocío”, que no tiene memoria, como dicen los primeros versos de *Nacimiento...* Un “centro” –palabra muy reiterada en este poemario–, un lugar sin límites, sin muerte, sin odio, “sinrazón”, nacimiento del poema y del hombre, como expresa uno de los versos finales: “quiero tocar al hombre donde empieza” (141).

Este contacto con las raíces y la naturaleza provocan en el cuerpo euforia, emoción y el sujeto desea:

lindo sería
que el loco que tiene cada uno
arrojara piedras contra todo el mundo
cada cual a su honda y su palabra
y un reguero de sol golpeando los metales

lindo también que el niño que tenemos
se hamaque en el ojo
y ayude a la sonrisa

toque el violín con su gotita de agua
y le saque la lengua al cuello duro (141).

Para Benjamin (2014) los escritores y artistas surrealistas eran los únicos que habían comprendido la potencia colectiva de lo corpóreo, que se genera cuando cuerpo e imagen se enlazan y canalizan toda “descarga revolucionaria”. Ese loco que se lleva dentro y se quiere desatar (corporizar), deviene revolucionario en títulos posteriores como *Pedradas con mi patria* o *Poesía en general* (1973) cuando desafía a las autoridades, pretende subvertir el orden de las cosas y pone la ciudad y su rutina diaria patas para arriba. De alguna manera, ese verso se lee como anticipo de *Pedradas...*, por el gesto de lanzar o arrojar piedras contra el mundo (la patria, un país, una ciudad), no tanto como impulso aniquilador sino como deseo de empezar de nuevo, algo así como una destrucción creadora. Al igual que el niño (que también se rebela sacando la lengua), el artista y el borracho, todos son seres que habitan en “cada uno” y deambulan por la poesía de Santoro –pertenecientes y valorados por la imaginación surrealista– y provocan interferencias, atajos, pausas, al perturbar el espacio-tiempo del trabajo, la oficina, la calle, porque desconocen las normas, lo establecido. A su vez, se integran perfectamente al ambiente porteño que todavía se configura a partir de algunos objetos y personajes del tango, como los cashios, las prostitutas y los rufianes.¹⁰⁶

La identificación de un estado de crisis generalizado también es un rasgo característico de la textualidad vanguardista, ese cúmulo de discursividades heterogéneas entre las que hay un *continuum*, un programa de experimentación y novedad. Aldo Pellegrini afirmaba –en el prólogo a la reedición de los manifiestos surrealistas de 1965– que “los males” denunciados por el surrealismo cuarenta años atrás, no solo persistían sino que estaban acentuados y por eso resaltaba su “cadente vigencia”.¹⁰⁷ Al menos en

¹⁰⁶ Luciana Del Gizzo analizó la combinación de vanguardia y tango en la poética de Juan Carlos La Madrid y su revista *Conjugación de Buenos Aires*, “dos tendencias opuestas que lo habían deslumbrado y que no se resignaba a sacrificar, en su doble pertenencia a los bajos fondos y a un modo de arte elevado que se resistía al pedestal” (2018: 58). A pesar de las diferencias, es necesario mencionarlo como un antecedente que Santoro conocía y había leído. De todos modos, para Del Gizzo la operación de La Madrid “fracasó porque no tuvo continuidad y no logró popularizar la vanguardia ni renovar el idioma del tango; el hermetismo vanguardista obturaba cualquier intento en esa dirección” (59).

¹⁰⁷ Dos años después, en junio del 67, convocado por Jorge Romero Brest, organizó una gran exposición de arte surrealista en el Instituto Di Tella. Graciela Maturo publicó ese mismo año su libro *Proyecciones del surrealismo en la literatura*, en el que destacaba el protagonismo de Pellegrini y, en

los inicios del movimiento, esos “males” se relacionaban con las condiciones de posguerra de los años 20, pero fundamentalmente con una alienación total de la vida: descontento, desinterés, subordinación y encierro.¹⁰⁸ Esta sensación de abulia es recurrente en los poemarios mencionados antes, en los que se sostiene: “hablando con honradez / humanamente hablando / algo anda mal” (149). El sujeto –a veces singular, a veces plural– no se quita “el ruido de la frustración en la cabeza” (281), “el corazón se vuelve demasiado duro”, y el sujeto está “con el culo en el suelo /y la paciencia cansada (282). A su alrededor, las máquinas, carteles y publicidades le exigen sonreír, consumir, gastar; voces anónimas dicen “no hay que ser exagerado no interesa que esté desocupado / ponga a dormir el corazón no piense” (268). La economía afecta su bienestar de manera inversamente proporcional: “el dólar sube y el hombre baja” (268), “y está en estudio clausurar la poesía” (292). A esta problemática estructural que el poema manifiesta, se le suman las particularidades de vivir bajo regímenes militares y desigualdades socioeconómicas que provocan hambre y pobreza en la región sur. Santoro contrarresta el gris de la oficina o la represión en la calle con imágenes disparatadas y asociaciones impredecibles que rompen el ordenamiento lógico y posibilitan momentos de ternura, de “corazón saltarín” (153), resquicios de alegría, la torsión de la realidad: “mujeres desnudas arriba de los colectivos”, “estudiantes sietemesinos”, “políticos con diarrea”, “funcionarios sin calzoncillos”, “economistas fabricantes de inodoros”, “futbolistas atropellando con sus coches a los jubilados” (155).¹⁰⁹ El antropólogo Manuel Delgado observa que las nociones dadaístas y surrealistas como *amor loco* o *azar objetivo* se basaban en una misma obsesión por localizar un espacio-tiempo privilegiado que permitiera dialogar con “los mundos escondidos, ausentes en apariencia pero intuitos, paralelos al nuestro, que se pasaban el día haciéndonos señas entre lo ordinario” (1999: 184).¹¹⁰ Y añade que:

consonancia con sus dichos, insistía en la “soterrada vigencia del movimiento surrealista y su posibilidad de reactivarse en los umbrales de un nuevo tiempo” (1967: s/n).

¹⁰⁸ En esos términos lo expresa André Bretón en el “Primer manifiesto surrealista” de 1924.

¹⁰⁹ Versos extraídos del poema que cierra *Pedradas con mi patria*.

¹¹⁰ *Amor loco* es un libro de André Bretón, publicado por primera vez en 1937. Al igual que en *Nadja* (1928), el sujeto vagabundea bajo la atmosfera hipnótica del *amour fou*, es decir, la intensidad o la desmesura producto del azar. El *azar objetivo* parte de la misma base y refiere al encuentro entre aquello que el sujeto desea y el mundo le ofrece: un enlace fortuito e inesperado que escapa a toda racionalidad y planificación.

La calle y los demás espacios urbanos del tránsito son escenarios de esa predisposición total al «ver venir», en la que un número infinito de potencialidades se despliega alrededor del transeúnte, de tal manera que en cualquier momento pueden hacer erupción, en forma de pequeños o grandes estremecimientos, acontecimientos en los que se expresa lo aleatorio de un ámbito abierto, predispuesto para *lo que sea*, incluyendo los prodigios y las catástrofes (185).

La poesía hace brotar esa “erupción”, la promueve, la exacerba para quebrar la falsa armonía de progreso y trabajo. Quizás su punto más álgido lo adquiriera en “Ballet Balar Babel”, en el que se agolpan, yuxtaponen y suceden palabras, sin signos de puntuación y sin más nexos coordinantes que algunas “y”, en casi dos páginas completas, lo cual enrarece la sintaxis y perturba y complejiza la lectura lineal, algo que puede apreciarse a simple vista:

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 batturista 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 lek 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 [...] (2009: 259).

Este es el único poema escrito por Santoro en prosa o sin cortes de verso y se ubica al final de la edición completa de *De tango y lo demás* (1964), como proyección o germen de algo que vendrá. En la edición de *Uno más uno humanidad*, hecha por Ariel Canzani en 1972, reaparece como “Prólogo”, es decir, en el espacio de apertura, al igual que “Collage o Taller o Destierro de Buenos Aires” que se anuncia como “Antecedentes”. A pesar de que el texto evidencia una ruptura significativa con respecto a los poemas que se analizaron antes, preferimos no interpretarlo como una bisagra o hablar de transición estética. Por un lado, porque su escritura es prácticamente simultánea a los de *El último tranvía* (1963), por ejemplo, o a aquellos donde entran en juego el tango y el coloquialismo; no hay cese, no hay superación, solo alternancias, variaciones, diferentes incursiones, síntesis, combinación. Por el otro, entendemos que continúa con la serie urbana, con el ojo puesto en lo que la gran ciudad transforma, en la búsqueda de algo

auténtico, de aquella “expresión esencial” que fue reemplazada por “lo ambiguo” (Benjamin, 1987: 34).

La ciudad deviene “loca maquinaria” y el poeta la muestra en toda su amplitud, sin los filtros del pensamiento y sus juicios, aunque el epígrafe que acompaña –“a los que sufrimos este infierno”– supone una toma de posición en sintonía con la desconfianza hacia la modernización de la ciudad, ya analizada en sus otros poemarios. Hay un borde del texto, una voz que no está afuera ni adentro sino en los intersticios, en una suerte de *entre*, que disemina sentidos políticos a partir de los cuales pensar la escritura. Pero ese sentido –que también puede decodificarse en el título– no es absoluto ni lo dice todo. La composición, la textura del poema también significa y revela otras ideas sobre el espacio, la subjetividad, la lengua, la “locura” de esa ciudad inentendible, absurda, caricaturesca. La dedicatoria es una inscripción habitual en Santoro, así como los epígrafes, pero apunta más a prefigurar un lector, a buscar una complicidad –entre quienes “sufren” el infierno– o una identificación, que a cerrar el sentido del poema a la alegoría ‘ciudad = infierno’ o ‘ciudad = Babel’. En efecto, habría dos niveles interpretativos, no contrapuestos sino complementarios: mientras que la imagen y el montaje nos permiten analizar la constitución de esa textura poética, la alegoría, como metáfora orgánica, hace de hilo conductor. Dicho en otros términos, la imagen *abre*, la alegoría circunscribe; sobre esa tirantez se construye el sentido.

Benjamin (2014) había advertido la diferencia entre “imagen” (iluminación profana) y “comparación”, en su ensayo sobre el surrealismo, dejando para la primera el terreno de lo sensible, y para la segunda, la representación. Peter Burgüer (2010) apela a una distinción similar cuando habla de “montaje” y “alegoría”. La alegoría conecta elementos aislados de la realidad y les otorga una “significación unitaria”, el montaje presupone la fragmentación de esa realidad y su correspondiente “edición”, ideas que están sobreentendidas en “Collage o Taller...”, subtítulo que remite al continuo hacerse, al armado, a la técnica de ensamblaje que Santoro experimentó paralelamente en sus *collages*¹¹¹. Si bien Burgüer coincide con Adorno (1983) en que la obra de arte vanguardista fractura la organicidad, la síntesis, al trabajar con el principio de montaje y

¹¹¹ Existen alrededor de 60 collages realizados por Santoro entre 1967 y 1972. Se desconoce si realizó algún taller específico o en qué proyecto tenía pensado incorporar cada uno de ellos. La colección completa se encuentra en el archivo personal de Claudio Golonbek. Una selección de ellos formó parte de la muestra “Roberto Santoro – La palabra jugada” realizada en el Museo de Arte y Memoria de la Comisión Provincial por la Memoria en agosto de 2010.

emancipar sus partes –dado que ellas *son* una realidad–, tampoco avanzó lo suficiente como para prescindir de la hermenéutica. La poesía argentina del 60 puede analizarse en el marco de esta tensión entre técnica y sentido, una poesía que según Alfredo Andrés soslaya la metáfora y apuesta por el “juego de imágenes” (1969: 263). “Ballet Balar Babel” es un ejemplo sintomático de esta tensión anticipada en las palabras inaugurales que parecen conceder una visión cabal y lo que ocurre después en el cuerpo del poema.¹¹²

Ahora bien, como se aprecia en el fragmento citado más arriba, los términos se encadenan uno tras otro sin organización ni jerarquía alguna. La cadencia se asemeja a la de un trabalenguas o al *rap* cuando se reiteran las unidades de sonido –“tramposo de la trampa de la trompa”, “the king también quien can con quién king kong”, “jingler jungla jeep”– o cuando se juntan expresiones en distintas lenguas –francés, inglés e italiano–. Este balbuceo desahogado nos conecta irremediamente con la fábula bíblica de la torre de Babel, al castigo que reciben sus constructores por osar acercarse a la divinidad: hablar distintas lenguas y aislarse comunicativamente. Incluso el título va más allá al introducir el término “Balar” cuyo significado es el de dar balidos, sonidos de ovejas, ciervos, cabras y otros animales. ¿Qué queda entonces de la mezcla de lenguas? Instinto, ruido inexplicable, notas salvajes.¹¹³

Sin embargo, no todo se mezcla o confunde en el plano lingüístico, en el léxico contaminado, sino que se aprecia también en la intersección cultural. El poema ubica en el mismo sintagma referencias de la cultura popular y la cultura alta, al lunfardo junto con neologismos y galicismos; también lo visual, lo táctil, lo olfativo, lo artificial y la naturaleza se aglomeran, se combinan. Esto genera dos efectos opuestos, que para Elisa Calabrese (2002) forman parte de la dialéctica del 60: el reconocimiento y el extrañamiento. Por un lado, carteles, frases, publicidades que se presentan a los ojos como en el transitar cotidiano por la calle (“liquidación”, “ferretería”, “cinema”), objetos de todo tipo y color que se ofrecen al estilo de una kermés (alimentos, ropa, cosméticos,

¹¹² La dedicatoria aparece en la edición de 1964 pero no se reproduce en la de 1972.

¹¹³ No parece casual que Barthes (1993) utilice la imagen de “Babel” para ilustrar lo que conlleva “el placer del texto”. Según dice, la “confusión de lenguas” deja de ser un castigo cuando el sujeto accede al goce producto de la cohabitación de lenguajes que trabajan conjuntamente. El poema de Santoro puede ser leído no solo a partir de la crítica social o a la ciudad, sino también a partir de esta idea barthesiana: el poema “baila”, aúlla, da “balidos”, se desplaza entre las lenguas babélicas, convoca al lector a moverse, a leer agitado, a embrollarse con el cocoliche, el inglés, el lunfardo o el francés, a frenar y seguir, a perderse, trabarse y retomar. Eso sí, efectos inestables, precarios, que pueden cambiar de una lectura a la otra, como plantea Barthes.

productos de higiene, etc.). Allí el lector puede rastrear sensaciones y cuerpos conocidos, puede identificar el consumo desmedido, la sobrecarga sensorial típica de los grandes centros urbanos.

Por otro lado, hay un efecto de *extrañamiento* en el plano formal, a diferencia de otros textos como *El último tranvía*, en el sentido acuñado por el formalista ruso Viktor Shklovski (1970), un procedimiento para liberar la percepción del automatismo y aumentar su dificultad y duración. La lengua ya no se reconoce, se torna oscura, extraña, difícil de pronunciar de corrido, sumado a la desautomatización visual causada por “el despliegue del exceso”, como dice Delfina Muschietti (2007), que hace al poema parecer un jeroglífico necesario de desentrañar, a una sopa de letras en la que hay que buscar y unir palabras o frases completas. La falta de corte no permite distinguir el alcance de la adjetivación o los sujetos de cada verbo, porque es una sintaxis imposible, sin puntos de partida ni de llegada, sin funciones, sin núcleos, como si reinara un libre albedrío gramatical.

La preeminencia de extranjerismos o palabras en otras lenguas –lenguas de países pertenecientes al “primer mundo”– puede pensarse también bajo la idea de invasión, de un imperialismo que mina la lengua nacional, violentamente con su “u.s. army”, sus marcas comerciales –su *coca cola*, su *seven up*, sus *lucky strike*–, sus deportes –*foot ball*, *rugby*–, sus conceptos –*sexy*, *teddy boy*, *belle époque* o *dolce vita*–, su exceso artificioso, chillón y plástico como el *rouge* o el *rimmel*, el nylon, el neón. Y en ese amontonamiento, esa desmesura, los opuestos conviven con ironía –“caviar obrero”–, se borran sus límites y se originan asociaciones irrisorias, imposibles porque, de nuevo, no obedecen la mimesis, no tienen más historial que el propio poema: “fotonovela del feto”, “vagina de oxford”, “firuletes disfrazados con garrafa en dancing”, “ladrido beige”. La sonoridad se une sin mediaciones dialécticas, a colores, tonalidades, texturas como el cartón, superficies plastificadas, pegajosas; los olores de la “caca”, de la basura, del “pueritero”, se pegan a la música, al *bossa nova* y al rock; “afiches” publicitarios a la quiromancia, a las líneas de una mano, a las vrices y otras marcas del cuerpo.

1.4.4. Destellos de una vanguardia grotesca y barrial

Pablo Neruda, en su manifiesto “Sobre una poesía sin pureza” (1938), abogaba por una poética que no excluyera “las superficies usadas, el gasto que las manos han infligido a las cosas, la atmósfera a menudo trágica y siempre patética de estos objetos”, que se

hiciera cargo de “la confusa impureza de los seres humanos” (Schwartz, 1991: 522). La combinación de esa atmosfera doblemente trágica y patética adoptó una forma singular en el grotesco criollo, iniciado por Armando Discépolo en los años 20 y 30. Su hermano, Enrique Santos Discépolo, absorbió elementos de su poética teatral y los reelaboró musicalmente en sus tangos, a los que luego Santoro rendiría homenaje.¹¹⁴ A partir de estos intercambios y traspasos, diremos que la composición surrealista, en especial la de *Uno más uno humanidad*, adquiere también ribetes grotescos. Otra vez, no se trata de clasificaciones ni de una delimitación genérica sino de retazos, fracciones, notas que sobrevuelan la obra de Santoro y dibujan una trama, delinean un tono, un estilo, un *ethos* a partir del cual el escritor se individualiza, como dice Roland Barthes (2002).

Cuando David Viñas (1996) describe la “textura” grotesca de Armando Discépolo, que brota como interiorización del sainete, enumera algunos de sus caracteres más distintivos: la animalidad de los personajes, la *anomia*, el “puro cuerpo”, la “lírica del cuchicheo” entre vecinos de conventillo o borrachos en el bar, una risa desmesurada y eufórica, la “inclinación corporal”. Algo del cuadro costumbrista y del feísmo naturalista pervive en el grotesco criollo, pero matizado, ya que esta es una estética ambivalente, que se mueve entre pares antitéticos que no se resuelven nunca: derrota y burla, fracaso y diversión. Todo esto, junto con el lunfardo, la lengua sucia y pesimista de Enrique, “el asunto de la calle”, “la mano amarga”, hacen eco en la poesía de Santoro.¹¹⁵ Sus cuerpos también son anómalos, se arrastran por el piso, el hombre anda “tirado por el suelo” (267), se ensucian, se gastan y usan, como las superficies gastadas de las que hablaba Neruda. Hay desocupados, albañiles que leen a Kant en el tranvía, almaceneros, “gente [...] que vive en las farmacias inyectándose ingele en la epidermis” (291). Predominan las referencias escatológicas en la composición de imágenes como: “[...] un día la muerte / de borracha / se te hace pis encima / y te afloja la bisagra del alma” (273). Los órganos se pudren, se lastiman, hasta dios está “atacado de cáncer” (297), una mujer tiró “un feto por la ventanilla” del subte (295) y otra “cuelga de una ventana con su vagina herida /

¹¹⁴ Enrique y Armando trabajaron juntos en varias obras teatrales, además de que Enrique se inició en la actuación antes de ser compositor de tangos. Ambos firmaron la pieza “El organito”, estrenada en 1925, cuya trama puede leerse en clave anticipatoria de letras como “Yira yira” o “Cambalache”. Tal como relata el mismo Enrique, en muchas ocasiones colaboró en las giras pero sobre todo con la escritura de Armando, un poco porque le atraía pero también porque era lo que más ingresos les dejaba (Galasso, 1973).

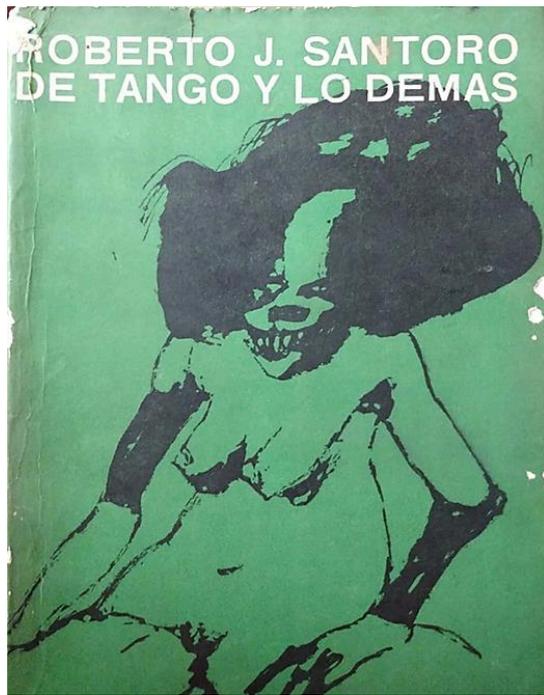
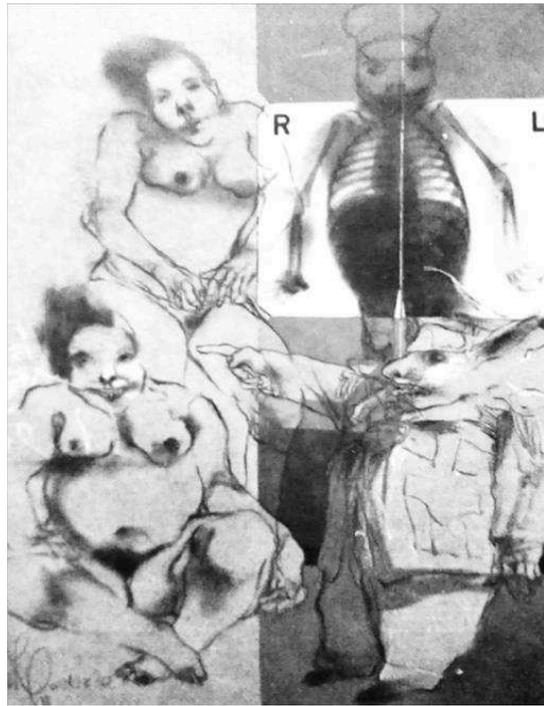
¹¹⁵ Los versos citados pertenecen al poema “Enrique Buenos Aires” (2009: 270-271), publicado primeramente en el *Informe sobre Discépolo* y luego en *A ras del suelo* (1971).

para molestar a los empleados de la compañía de seguros” (299). Como música de fondo, se escuchan los quejidos típicos del grotesco y de algunos tangos sobre la falta de dinero o de trabajo, que Santoro incluye en su afán de “dar a entender al otro qué es lo que pasa aquí y ahora, en este momento” (Vásquez, 2003; 33). El “aquí y ahora” sigue siendo la ciudad, la capital porteña de mediados de siglo, que reescribe el hambre del conventillo y el drama del inmigrante en sus trabajadores agobiados y sus vagabundos. En “Barrio sur” leemos:

Un pan duro detrás de los balcones
la humedad de la muerte viviendo entre las patas de algún perro
y toda vos vieja mendiga apoyando tu corazón en la arpillera
vaya a saber qué provecho le sacas a la basura
mientras el ángel de los frisos se cansa para siempre de su gloria
y yo camino
lluvioso
por las calles de San Telmo (2009: 274).

El poeta-paseante camina y toma nota del desajuste evidente entre la basura y los mendigos y la edificación majestuosa de Buenos Aires, que igualmente “se cansa” de su gloria. Frente a la “vieja mendiga” no hay conmiseración, casi diríamos que es parte del cuadro como la humedad, el pan duro, lo que se esconde “detrás” pero ahí está de todos modos, en el barrio, en las calles, a la vista de quien se disponga a mirar. Y el grotesco resuena porque, como señala Osvaldo Pellettieri (1976), es un tamiz que anula lo valioso, lo duradero, lo proporcionado y lo convierte en desproporcionado, estéril, torpe; en otras palabras, le quita el brillo, el lustre, como a los adornos arquitectónicos (los frisos). En ese sentido, las ilustraciones de Walter Canevaro, que se entremezclan con los poemas en *Uno más uno humanidad* (1972), nos reenvían de igual forma a un grotesco surrealista (Kayser, 2004).¹¹⁶ Hay en ellos, al igual que en la cita anterior, “contrastes estridentes”, como llama Wolfgang Kayser a la unión o el choque sobre un mismo lienzo de la gracia y la deformidad, lo mecánico y lo orgánico, lo animal y lo humano, lo terrorífico y lo extraño.

¹¹⁶ Kayser define al grotesco como una irrupción que “se plantea como una perturbación profunda del orden de la realidad. Aparece en contraste entre el mundo de nuestra experiencia normal y el desorden” (2004: 151). A pesar de reconocer que “la teoría oficial” del surrealismo (los manifiestos de Breton) rechazaron la pregunta por el grotesco, según Kayser esta sí puede apreciarse en la pintura, sobre todo en las obras de De Chirico, Max Ernst, Tan-guy, Salvador Dalí, Pierre Roy y Zimmermann. Algunas características señaladas por Kayser se detectan en las ilustraciones de Carnevaro: la mezcla de reinos, la revelación de un costado siniestro del mundo y los cuerpos, las formas cartilaginosas, la luz oblicua y las sombras, la distorsión, la dislocación, la fragmentación y la inclusión de elementos repulsivos.



Figuras 8,9 y 10 (arriba y abajo izquierda). Ilustraciones de Walter Canevaro (1972).
Figura 11 (abajo derecha). Tapa de Oscar Grillo, *De tango y lo demás*, 1964.

Son bosquejos de cuerpos desnudos, andróginos, con el sexo tapado por los pelos, con facciones y muecas pronunciadas, señalados por figuras amenazantes, ensombrecidas. Seres entre humanos y fantasmales, que se salen de lo biológico, que rompen con la anatomía proporcionada y perfecta del famoso cuadro *Hombre de Vitruvio* de Da Vinci con el que dialoga el primero de los dibujos. Sus caras, sus brazos y piernas no son ideales ni armónicas sino exageradas, prominentes, animales, como la nariz de chancho o las orejas de elefante.

Una ilustración muy similar puede verse en la tapa de *De tango y lo demás* (1964), aunque de otro artista, Oscar Grillo: una silueta humana, en apariencia femenina, abierta de piernas y también desnuda, con cabeza, frente, cabellera y manos de un tamaño considerable, ojos sombríos, algo desorbitados, y una dentadura bestial, como de caníbal. Un personaje que nos recuerda a los callejeros y marginales del tango, noctámbulos que “yiran” por los *cabarets*, los bares, los teatros.

El poema se dispone como observación o inventario de esos personajes casquivanos y desmedidos que realizan acciones insólitas –como “un hombre con una bicicleta se subió a una chimenea / y tiene hambre” (291)– y que muchas veces no responden a una lógica de tipo causa-consecuencia. Por ejemplo: “en la sinagoga preparan el próximo atentado / y han clausurado definitivamente el uso de los escarbadientes” (301). O el poema N°5 que dice:

[...] el ministro abandonó a su esposa en el primer molinete y se enamoró
de un ciego hermano de un diariero muy educado que eructaba con la boca
cerrada.

después de la crisis
se vendieron los peines a menor precio
y se creó un curso gratis para aprender a manejar bañaderas (295).

Las acciones se desencadenan con un efecto tipo dominó: basta que alguien o algo decida correrse de lugar, romper la expectativa, cambiar la dirección, para que los demás también lo hagan. Así se suceden “azares”, tal como fueron concebidos por los surrealistas, “fenómenos que no tienen lugar en un mundo ordenado según fines racionales” y que implican “un descubrimiento de lo maravilloso en la cotidianidad” (Bürger, 2010: 93). La mayoría de estas acciones crean una atmosfera absurda y onírica, por su carácter extraordinario, irrealizable como eructar con la boca cerrada, o disparatado

como manejar una bañadera.¹¹⁷ Versos que recuerdan al Gironde de *Espantapájaros* o de *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, texto con el que Muschietti vincula “Ballet Balar Babel” y en el cual también “el ojo y el oído resultan apabullados por un flujo continuo” (2007: 118). Dice un poema de Oliverio Gironde: “Junto al cordón de la vereda un quiosco acaba de tragarse una mujer” (1922: 39). Otro: “[...] los muebles viejos aprovechan para sacarse las mentiras, y en que las cañerías tienen gritos estrangulados, como si se asfixiaran dentro de las paredes” (12).

En Santoro, a pesar del clima burlesco e incoherente, hay un engranaje, una persistencia, una notación que se reitera y está íntimamente vinculada con los sucesos políticos. Como si fuesen dos intensidades distintas, por momentos en pugna pero intercomunicadas. Por un lado, tanques de guerra, militares, prohibiciones y gritos desesperados –“no me siento bien” (296), “hoy estoy triste” (299)–, pesimistas –“no hay salida posible”–, o premonitorios –“no creo que aguantemos mucho tiempo” (293). Por otro, un baile en medio del túnel del subterráneo, ministros que eructan, monjas que descubren su sexo y “maestras que se dedican a tomar *vermouth* en las confiterías” (303). El sujeto no permanece ajeno ni a salvo de lo que ocurre, señala lo que pasa, pinta el cuadro grotesco y confuso de esa realidad surreal, inverosímil, pero se añade a él manifestando sensaciones, preocupaciones, opiniones; denunciando la violencia y la muerte como moneda corriente, como un aspecto más del entorno caótico. Por ende, si bien el surrealismo resulta productivo para analizar la composición de las imágenes experimentales que rompen con el orden racional del pensamiento, una buena parte de la obra de Santoro tiene siempre un pie puesto en la coyuntura sociopolítica argentina y latinoamericana. Eso lo lleva muchas veces a mencionar de manera explícita hechos históricos o nombres propios como la masacre de Trelew, la invasión de Estados Unidos a Santo Domingo o el golpe de estado de 1976, referencias e *ideologemas* que le imprimen otro ritmo al texto y lo anclan en un espacio-tiempo presente que confronta, de algún modo, con la imaginación surrealista. En medio del “loco zafarrancho” (267) se interpolan declaraciones tales como: “hoy remataron a un amigo mío” (300), “en

¹¹⁷ Entre las varias definiciones dadas por Wolfgang Kayser (2004) sobre el grotesco una es que “las creaciones grotescas son un juego con el absurdo”, y esta es su principal distancia con la tragedia, el hecho de que reine el sinsentido, un mundo enajenado pero que no se puede explicar o racionalizar del todo. Kayser dice que contemplamos ese mundo grotesco sin más, a veces pensando que no podríamos habitarlo en absoluto, o asaltados por el terror de reconocer allí algo de nuestra propia vida.

Norteamérica masacraron un negro” (299) o “en los últimos dos meses se registraron ochenta y cuatro movimientos militares” (301).

Este vaivén o esta ondulación entre los dos niveles –el histórico-político y el de la imagen surreal– fue analizado por Noé Jitrik en varios de sus ensayos críticos dedicados a las vanguardias. En uno de ellos, habla de una “interferencia de registros” (1982: 21) que excede toda intención ya sea vanguardista o realista, y que puede pensarse, por ejemplo, en la “lucha interna” entre automatismo verbal y control, cuyas dos vertientes antagónicas serían el dadaísmo y el expresionismo, respectivamente. En “Las dos tentaciones de la vanguardia” analiza cómo esa polaridad puede trasladarse a la imagen de escritor: el gesto teatral-individual-futurista de Huidobro que se fuga de Chile disfrazado, versus el camino político elegido por Neruda que huye en caballo y perseguido. Autorreferencialidad o política, “torremarfilismo” o el poeta del pueblo, independencia o programa, “puro texto” –borramiento de las condiciones de producción en pos de exasperar el discurso del yo– o “puro extraexto” –puesta en evidencia de materiales previos o del “macrocontexto”–, las dos vertientes que caracteriza Muschietti en un temprano artículo de 1989 dedicado a la poesía sesentista. Al respecto, la filosofía de Rancière es especialmente productiva para una lectura que trascienda dichos binomios. En varios de sus ensayos, Rancière (2017; 2016; 2011) argumenta que *lo político* en la literatura, en el arte, no se manifiesta solo en el compromiso personal del escritor, los temas de sus obras o los modos en que ellas representan lo social, porque la literatura ya tiene de por sí un lazo esencial con la política en tanto modifica las referencias de aquello que es visible y enunciable y produce “rupturas en el tejido sensible de las percepciones y en la dinámica de los afectos” (2017: 66). En efecto, la configuración de una serie política estrechamente asociada a la coyuntura –que abarca desde tópicos, acontecimientos y fechas, hasta modulaciones como la protesta o denuncia– es una de las varias formas en la que *lo político* adviene, no la única ni la más significativa.

Resumiendo, y acorde con el análisis de Mariana Bonano respecto del grupo *Barrilete*, observamos en Santoro una mixtura estilística, un montaje de recursos pertenecientes a diversos movimientos y géneros, que adquiere *ex auditu*, en encuentros y tertulias, en revistas o a través de amigos y compañeros. Por momentos adscribe al modelo de poesía y de poeta delineado por las tendencias de vanguardia: juventud del escritor, actitudes de irreverencia y desenfado, impugnación del academicismo y del extranjerismo como rasgos de la crítica especializada y humanidad del poema. Por otros,

se aparta de los credos vanguardistas y como explica Bonano: “la obra *vive* en el contacto con el lector y se gesta en el *espíritu colectivo*”, rechaza el artempurismo y requerimiento de un creador situado en la realidad de su tiempo, mezclado con esta, al mismo tiempo en que reivindica el *saber popular*, en tanto materia del escritor y de una escritura *para el pueblo* (2019: 133).

1.5. Los trabajadores de la cultura

Proletarios del cuerpo y del espíritu. / Solamente unidos / solamente
juntos podremos engalanar el universo, / acelerar el ritmo de su
marcha. / Ante una oleada de palabras, levantemos un dique...

V. Mayakovski, “El poeta es un obrero”.

los que no creemos en la inspiración / porque amamos los oficios /
los que no buscamos la magia / porque vivimos la realidad...

R. Santoro, “hoy presentación hoy”.

La última de las imágenes de escritor, de la cual nos ocuparemos a continuación, es la del trabajador de la cultura o trabajador cultural. La misma surge como resultado de su militancia cultural y gremial, es decir, de una construcción política en el marco de organizaciones y frentes específicos, o del agrupamiento eventual con personas de intereses afines. Esta expresión, cercana a otras autodefiniciones como “proletarios del arte” o “guerrilla artística” (Longoni, 2014), cuenta con su recorrido independiente dentro de la historia de las ideas y en el contexto de las prácticas artístico-políticas del siglo XX, en las que repararemos, pero siempre ubicando a Santoro como punto cardinal de nuestras reflexiones.

El enunciado “trabajador de la cultura” introduce al escritor o al artista en las relaciones socioeconómicas de las cuales depende para hacer su trabajo, sostenerlo, intercambiarlo, venderlo. Esto es lo que Raymond Williams (2009) entiende como “economía política de la escritura”: las circunstancias, muchas veces las dificultades, sociales y económicas bajo las cuales los individuos producen sus obras, a los que Williams denominó como “productores culturales” (1982). El *trabajo*, en su acepción más corriente, designa una actividad orientada a satisfacer necesidades físicas y/o espirituales pero que, al menos desde el marxismo, es considerada una experiencia de

alienación y no de autorrealización personal. Por ende, son muchos los problemas a los que se enfrentan los escritores, artistas e intelectuales desde el punto de vista del trabajo. Chartier (1992) reconoce como uno de los principales el acceso a las fuentes de trabajo específicas, problemática que ya existía en Europa en el siglo XVII, producto del desfasaje entre las aspiraciones subjetivas y las oportunidades objetivas, entre los estudios o conocimientos y los condicionamientos del espacio social; los intelectuales, plantea Chartier, tienen que trabajar de otras cosas para poder subsistir y por eso se habla de “intelectuales frustrados” o “alienados”. Dicha observación puede hacerse extensiva a la situación de escritores/artistas que se autofinancian o tienen que recurrir al mecenazgo (ya sea privado o estatal), o directamente ejercer la actividad literaria o cultural de manera secundaria, y exigen reconocimiento monetario y derechos. Pierre Bourdieu argumenta que ese mercado literario y artístico –con sus sanciones anónimas, imprevisibles y mutables– puede crear disparidades entre los escritores/artistas y, como consecuencia, obligarlos a identificarse, más o menos claramente, en función de lo que realmente son: “productores de mercancías” (2002: 108); esto determinará la conformación de su imagen de escritor y la imagen que se hagan del público, entre el burgués sometido a preocupaciones vulgares o el pueblo abandonado al embrutecimiento, agrega Bourdieu.

En la Argentina, el proceso de profesionalización de la escritura y autonomización del campo había adquirido un *crescendo* en los años 50 y 60, tal como se detalló en el apartado 1.2. Muchos/as escritores eran remunerados por tareas vinculadas con la pluma –periodismo, sobre todo–, a lo que se agrega el crecimiento exponencial de graduados universitarios y una “nueva armadura institucional” que incluye la creación de organismos como el Fondo Nacional de las Artes (Sigal, 1991). Esto suscitó debates acerca de la autonomía, los apoyos privados o extranjeros, el papel del Estado, en definitiva, las condiciones en que los escritores vivían y desarrollaban sus prácticas en su dimensión económica y laboral.

Santoro y el grupo *Barrilete* canalizaron este nuevo contexto hacia dos direcciones: por un lado, en una sostenida y enérgica militancia que buscaba ganar la dirección de la Sociedad Argentina de Escritores, y por otro, en la configuración de un perfil del escritor obrero, *buscavidas* y autodidacta, en contraste con “el hombre de letras”, universitario y profesional, víctima de un “individualismo enfermizo”.¹¹⁸

¹¹⁸ Expresión utilizada por Santoro en una carta dirigida a José Antonio Cedrón en la cual termina hablando de la importancia de “despertar la conciencia” y sindicalizar a escritores y artistas.

“No somos teóricos, por eso trabajamos, trabajamos y trabajamos” se lee en el manifiesto publicado en el N° 5 de *Barrilete*. La fuerza de trabajo se reivindicaba como capital propio, como revés del saber académico y legitimado, pero también como contrapartida de la inspiración romántica y la sacralización o elevación de la literatura. Esta es una representación propia de la época, compartida por otros escritores como Paco Urondo o Rodolfo Walsh.¹¹⁹ En “Contra los poetas”, texto publicado en *Zona de la poesía americana* (1963), Urondo expone su indignación frente a las identificaciones de la poesía como “vaca sagrada”, “voz misteriosa” e “intocable”, que se coloca más allá de los sujetos de carne y hueso. Allí acusa que:

Esta gratificación en el terreno práctico no ocurre con los poetas, ya que ninguno, al menos en Argentina, vive de su profesión de poeta [...] Por esto conviene insistir en que no es el del poeta un oficio milagroso o sobrenatural o de loquitos o de elegidos. Es una tarea que cumple la gente (2009: 68-69).

La imagen del escritor “como uno más” que realiza su labor a la par de cualquier otro trabajador funcionaba además, como posible solución a un dilema histórico de los intelectuales, escritores y artistas que se sentían lejos tanto del obrero, por su pertenencia de clase, como del burgués, por su posicionamiento ideológico. De esta manera, se lograban matizar sus privilegios y acercar a las masas con las que en última instancia compartía la lucha revolucionaria. En el Congreso Cultural de La Habana de 1968, por ejemplo, o la mesa de discusión titulada “El intelectual y la sociedad” (1969) –en la que participaron Roque Dalton, Edmundo Desnoes, Fernández Retamar, entre otros– puede apreciarse el uso de términos como “creadores culturales” o “trabajador intelectual”, en sintonía con el programa de algunos escritores argentinos como Urondo o Santoro. De hecho, las resoluciones generales del Congreso de 1968 –en las que se cuestiona el avance imperialista norteamericano sobre los procesos culturales de los países subdesarrollados– se publican en el número 15 de la revista *Barrilete*.¹²⁰ El dibujo de Siné,¹²¹ en el cual un

¹¹⁹ Walsh escribe en una suerte de brevísima autobiografía que en 1964 simplemente decidió que el oficio de escritor era el que más le convenía, sin ver en eso “una determinación mística”. Incluso afirma que “podría haber sido cualquier cosa” (2007: 15).

¹²⁰ Para un estudio pormenorizado de las ponencias y discursos presentados en el Congreso, consultar: Candiano, Leonardo Martín. (2018). “El Congreso Cultural de La Habana de 1968. La subversión de la noción de intelectual”, *De Raíz Diversa*, Años 5, N°10, 113-140. Disponible en <http://revistas.unam.mx/index.php/deraizdiversa/article/view/67368>

¹²¹ Siné es el pseudónimo de Maurice Sinet, un dibujante y humorista gráfico francés.

hombre con una pluma y otro con uniforme y fusil se abrazan, deja todavía más en evidencia la búsqueda de esa paridad. En otras ocasiones, repara Claudia Gilman, se terminaba exaltando el trabajo manual y cayendo en una “asimetría valorativa” que dejaba rezagada la práctica intelectual pero que aun así suponía “un momento de equilibrio entre ambos polos” (2012: 187).¹²² En efecto, estas tensiones se engloban dentro de lo que Bourdieu (2002) caracteriza como “posición estructuralmente ambigua” de los intelectuales y escritores que padecen “dependencia material” e “impotencia política” por ser una *fracción dominada* dentro de la clase dominante.

En relación a la SADE, Santoro junto con sus compañeros/as de *Barrilete* y otros escritores afines, reflataron el proyecto de boedistas como Elías Castelnuovo que, desde su fundación en 1928, buscaron un lugar en ella. Ya existía entonces una intención de disputarle a la elite cultural el control sobre la producción y el consumo de los bienes simbólicos. Uno de esos espacios de legitimación y administración era la SADE, creada por Leopoldo Lugones y conducida luego por una comisión directiva integrada por escritores cuyas posiciones políticas eran de lo más variada; desde Roberto Giusti de procedencia socialista o Leónidas Barletta que venía del comunismo, hasta Borges y Mallea de posturas conservadoras. Por ende, allí no solo se daban disputas contra los sectores hegemónicos de la literatura y el arte sino también con otros grupos de la misma izquierda (Giordano y Eujanián, 2002). En efecto, en el N° 6 de la revista anuncian lo que podría ser considerado un programa estético-político:

Es justo recordar que la literatura no está divorciada de las demás categorías históricas. Frente a una realidad de duro empecinamiento cotidiano, desnudamos nuestra filiación espiritual. Amplios, junto a todos los que entiendan que a la cultura no se la puede “disfrutar como a un privilegio”; junto a los que adhieren al remozamiento de las instituciones perimidas y a la instauración del poder de los más. Junto a los únicos históricamente capaces de decretar la muerte del engendrador de todas las frustraciones, las enajenaciones; castrador primigenio de tanta empresa, de tanta vocación. América a dio prueba de su talento emancipador por el lado del Caribe. Inflexibles con los enemigos de los intereses populares que son los enemigos de la cultura. Reivindicamos a favor de los escritores la necesidad de una

¹²² Probablemente una de las prácticas más radicalizadas a las que condujo esta idealización de la clase obrera haya sido la “proletarización”, que implicaba “compartir la práctica social de la clase obrera” y “adquirir sus características y puntos de vista”, como se especificaba en documentos del PRT-ERP recogidos por Vera Carnovale (2011). En términos prácticos, los militantes no provenientes de clases bajas ingresaban a trabajar en la industria o se mudaban a barrios pobres. En relación a los intelectuales se buscaba “proletarizar la moral”: destruir la moral burguesa asumiendo las virtudes y valores proletarios, como humildad, sencillez, paciencia, sacrificio, generosidad, etc.

decisiva militancia gremial. La SADE viene sufriendo desde hace muchos años la inoperancia de sus ejecutivos y la desaprobación —a veces totalmente negativa por lo frontal— de sus denostadores. A la SADE no se la ignora, se la gana apoyando toda actitud positiva y marcando a fuego sus defecciones. Ponemos el acento en la urgencia de un acercamiento de la familia literaria a la que debiera convertirse en institución celosa de los intereses de sus miembros. Especialmente invitamos a los escritores jóvenes a concretar ya mismo su afiliación. Nuestras mayores tensiones, nuestros más caros desvelos para la poesía. Allí nuestro peso mayor. Pero que quede claro. Por una poesía complotada hasta el tuétano con la suerte del hombre. Por una poesía jugada con el destino del hombre, y especialmente, ya lo dijimos, hoy, aquí. Y todo, alto como barrilete, claro como barrilete, embriagado de esperanza, como barrilete. Hay más, pero en lugar de decirlo, lo haremos (*Barrilete* N° 6, 1964: 3).

De la cita se desprenden varias cuestiones. La primera, el anclaje de las prácticas literarias en una realidad histórica de la cual el escritor no puede ni debe desentenderse, y que es la de América Latina y sus luchas emancipatorias. El lugar elegido es “junto a” quienes persiguen los mismos objetivos de cambio social, un “amplio” sector popular, el sujeto designado “históricamente” para hacer la revolución: la clase obrera. La expresión “junto a” es clave en relación con aquella fraternidad tan anhelada que mencionamos antes, dado que promueve un sentido de paridad y no de elevación ni de inferioridad; el poeta no es parte de ninguna vanguardia iluminada que trae revelaciones y oficia de guía. La segunda cuestión tiene que ver con las consignas propias del sector y el proyecto que *Barrilete* postula como posible salida: afiliarse a la SADE y utilizarla como gremio que defienda los derechos de sus miembros. Este mensaje tiene tres destinatarios: los que manejan la SADE para sus propios intereses (“sus ejecutivos”), los “denostadores” que le restan importancia o no le ven ninguna utilidad, y los jóvenes que recién se incorporan al campo, principal grupo al que interpela la revista. En futuras ediciones de la revista insisten con esto y dispersan en sus páginas enunciados como: “Poeta, asóciase a la SADE. La lucha la entendemos desde adentro” (*Barrilete* N° 6, 1964: 17).

Santoro no estaba solo en la querrela por la SADE ni era algo que se circunscribía netamente a acciones partidarias. Noé Jitrik, por mencionar un caso, refiere en un ensayo de 1967 al congreso de la SADE celebrado en noviembre de 1964, como un episodio que puso sobre la mesa el “estado de crisis que estaría perturbando y confundiendo a los miembros de nuestro perplejo gremio” (23), y que se resume en un sentimiento generalizado de “no servir, de no hacer más que arañar, en el mejor de los casos, la dura epidermis del mundo en que vivimos” (31). ¿Para qué *sirven* los escritores?, ¿mediante

qué mecanismos pueden/deben intervenir en la coyuntura?, ¿cómo apuntalar sus reclamos individuales y anexarlos a los de la clase trabajadora?, son interrogantes que muchos/as escritores se hicieron durante estas décadas y de los que dejaron testimonio.

Al finalizar, el texto de *Barrilete* se vuelve una declaración acerca de cómo es la poesía a la que aspira *Barrilete*: poesía “jugada”, es decir, poesía que se ocupa de la coyuntura, poesía como una crónica de los días y temas del presente. Pero paradójicamente, los escritores de *Barrilete* se esgrimen como hombres de acción, hombres que *hacen* en vez de decir. Por eso, en el siguiente número, consecuentes con estos planteos, anuncian una retribución monetaria para quienes publiquen allí:

Un medio envilecido por el mercantilismo no puede cotizar aquello que contradiga sus leyes. EL BARRILETE establece una remuneración (casi simbólica por obvias limitaciones para las colaboraciones que publique, entendiendo así tributar reconocimiento a las tareas del intelecto (*Barrilete* N°7, 1964: 23).

Sin embargo, la relación entre el escritor y el dinero desemboca en otra discusión todavía más importante, que tiene que ver con el origen de los fondos, es decir, con las características de quien retribuye. Al respecto, *Barrilete* apostará siempre a la autogestión y la independencia respecto de las grandes casas editoriales, empresas y aportes externos y, en menor medida, del estado.¹²³ La ética se convirtió así en el parámetro de validación o condena de los acuerdos que hacían escritores y artistas, porque se deducía que la contraparte, a diferencia del trabajo manual, podía imponer condicionamientos y limitar la libertad de pensamiento. Actitudes como la de Sartre al rechazar el Premio Nobel – otorgado por la Academia Sueca– fueron ampliamente celebradas por *Barrilete* y una buena parte de la intelectualidad de izquierda. En el N° 9 sale el siguiente texto:

SARTRE Una actitud. Un escritor. Y respaldando esa actitud y esa profesión, un hombre consecuente consigo mismo y con su época, hasta en las contradicciones o en la evolución de su pensamiento. No vamos a intentar la exégesis de su obra ni a repetir un retrato apresurado del intelectual. Sólo queremos recordarlo, premio Nobel de Literatura 1964. Y su renuncia a tan apetecida distinción. “No quiero ser institucionalizado ni en el Este ni en el Oeste. Nadie puede exigir que uno renuncie por 250.000 coronas a los principios que no sólo son de uno, sino compartidos por todos sus camaradas” (*Barrilete* N° 9-10, 1964: 27).

¹²³ En la segunda parte, parágrafos 2.1. y 2.3. se desarrolla en mayor profundidad la autogestión y financiamiento de la revista y editorial *Barrilete*.

La semblanza de Sartre da cuenta entonces de que el dinero, a pesar de ser necesario, genera incomodidad cuando afecta a la literatura y todavía más cuando no proviene de la fuerza de trabajo pura y exclusiva de los escritores; la desobediencia, el boicot o la impugnación de premios, convocatorias y ofertas de sectores privados, institucionales o de raíz “burguesa” –adjetivo que utiliza Sartre para referirse al galardón– serán aclamados y puestos en marcha con mayor radicalidad en los años 70. No olvidemos la carta que redactó Haroldo Conti, a propósito de su rechazo a la Beca de la Fundación Guggenheim en febrero de 1972, en la que sostenía que si bien ser escritor en Latinoamérica “es casi sinónimo de ser pobre”, sus convicciones ideológicas no le permitían aceptar “un beneficio que, con o sin intención expresa, resulta [...] una de las formas más sutiles de penetración cultural del imperialismo norteamericano” (1972: s/n).

1.5.1. Por los derechos de la intelectualidad argentina: la Alianza Nacional de Intelectuales (1963-1964)

1964 es un año muy fecundo para Santoro: *Barrilete* ya lleva un año en la calle junto con los *Informes*, más tres libros propios y otros dos en camino. En abril es convocado para pronunciar un discurso durante un acto de la Alianza Nacional de Intelectuales, constituida en 1963. Dicha Alianza formó parte de una serie de intentos del Partido Comunista Argentino de crear “un organismo nacional de intelectuales que agrupara en una única organización las diversas *ramas* de la cultura y el trabajo intelectual, al estilo de la Unión Nacional de Intelectuales francesa” (Petra, 2013: 122), tal como lo habían sido en su momento la A.I.A.P.E –Asociación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores– (1935), presidida por Aníbal Ponce, la Asamblea Nacional de Intelectuales (1952), el Congreso Argentino de la Cultura (1954-1955) y la Unión de Escritores (1962).

El acto en cuestión, pautado para el 22 de abril, había sido previamente suspendido (‘no autorizado’) por el gobierno de Arturo Illia, hecho que fue denunciado por la revista *Barrilete* en su 7º número, junto con la “Declaración de principios”.¹²⁴ En ella, la Alianza

¹²⁴ Fechada en Buenos Aires, 16-17 de noviembre de 1963. Se deja constancia de la creación de la Alianza de Intelectuales y la convocatoria a una “Gran Asamblea Nacional”. Integran la lista de firmantes: Carlos Astrada, Carlos Alonso, Saúl Bagú, Saulo Benavente, Juan Carlos Castagnino, Cátulo Castillo, Agustín Cuzzani, Jorge Demirjian, Aristóbulo Echegaray, Delia Etcheverry, Luis Falcini, Vicente Forte, Luis Franco, Gastón Gori, Luis Gudino Kramer, Luis F. Iglesias, César López Claro, Onofre Lovero, Julio Luis Pelufo, Jorge Alberto Taiana, Jorge Thénon y Amanda Toubes. Material de archivo CeDInCi facilitado por Adriana Petra, en el contexto del Seminario de posgrado

se proponía como espacio de reunión de todos los trabajadores de la cultura que estuviesen en favor de una “transformación profunda de la vida argentina”, y su objetivo central era gestar una “nueva cultura” involucrada con la crisis social y económica del país; ese texto iba acompañado de una “Cartilla” que contenía una lista de “Derechos de la intelectualidad argentina”, muy similar a otra que había circulado a comienzos de los años 50. Allí registran como antecedente directo el acta de constitución de la Unión Latino Americana (1922-1925), escrita por José Ingenieros y con propósitos semejantes a los de la Alianza. Como toda coalición, estaba integrada por diferentes sectores políticos –la nueva izquierda, peronistas y militantes independientes o no partidarios– pero con una base de acuerdos mínimos como el antiimperialismo, la creación de una “auténtica cultura nacional” basada en la laicidad, y el rechazo a cualquier forma de persecución discriminatoria o inquisitorial (*Barrilete*, N°7: 3)

El discurso de Santoro comenzaba del siguiente modo:

Amigos: Perdónenme. Quizás no debiera haber sido yo el que representara a los escritores jóvenes esta noche. Quizás hubiera interpretado mejor este papel un escritor que dijera grandes palabras; un escritor que en los pródromos de la disertación, esbozara una visión retrospectiva de teorías culturales y planteos filosóficos, que analizara concepciones del hombre y el mundo, un escritor, en fin, que abordara grandes temas. Pero he sido yo, que padezco de limitaciones teóricas y apenas soy un aprendiz de la palabra, el que ha de cumplir la tarea que le asignaron y lo haré dentro de mis posibilidades.¹²⁵

Nuevamente estamos ante un escritor que carece de “teorías culturales y planteos filosóficos” y que justamente se construye su mito personal desde esa precariedad, esa falta, y se presenta como “[...] un tipo sin tácticas ni estrategias” (Vásquez, 2003: 36). Pero la modestia o las excusas lejos de ser una victimización son estrategias discursivas que contribuyen con el armado de la imagen del poeta popular, aficionado, imperfecto y terrenal, que solo cuenta con su voluntad y perseverancia; esto se logra por la negativa, señalando aquello que no se es. Además, Santoro sabe que no se trata de un discurso convencional sino de una arenga, de un llamamiento, del despliegue sintético y efectivo

“Historia intelectual, historia de las izquierdas. Un recorrido en torno al caso de los intelectuales y la cultura comunista”, cursado durante el segundo cuatrimestre del 2017.

¹²⁵Fuente: ANC-UTPBA (Unión de Trabajadores de Prensa de Buenos Aires). Disponible en <https://www.agenciapacourondo.com.ar/cultura/discurso-para-el-acto-de-la-alianza-nacional-de-intelectuales-por-roberto-santoro>

de un programa político-gremial, por eso continúa diciendo que “de nada valen las pulcras teorías si no van acompañadas del trabajo” y para cerrar reitera: “basta de teorías; prácticas, acción [...] nada más”. En todo caso, lo que se desdeña no es un sistema de pensamiento o un paradigma teórico, sino que se sobrepone “la vitalidad de la acción” para diferenciarse de quienes no se agrupan o no ejecutan medidas políticas concretas. Por otro lado, Santoro en ningún momento se autodefinió como un escritor de “grandes palabras”; por el contrario, siempre evitó la trascendencia del pedestal e hizo hincapié en el *decir simple*, el decir de la calle, sin adornos, sin ensalzar. Una vez dispuesto ese lugar de enunciación, se especifican algunos objetivos e ideas de la Alianza:

Para que la Alianza Nacional de Intelectuales logre un real funcionamiento y encauce la acción de los mismos a favor de una auténtica cultura nacional; para que los derechos a una capacitación integral; al perfeccionamiento; a la libre investigación; a la libre creación y expresión; al libre intercambio cultural; a la remuneración por el trabajo del intelecto; al régimen de previsión social; de libre asociación; de protección al ejercicio de la actividad profesional o artística; puntos que se mencionan en la Cartilla de Derechos del Intelectual, se puedan cumplir, nosotros creemos que habrá de comenzarse por las pequeñas cosas. No podemos construir una casa sin antes disponer de los materiales. Nuestro planteo es simple. Entendemos que la Alianza de los Intelectuales debe estar compuesta por integrantes de las Sociedades de Artistas Plásticos, Escritores, Músicos, Gente de Teatro y Cine Profesionales, y que ella debería ser la centralización del vasto plan de cultura que debe realizar cada gremio. Porque no esperemos que la Alianza de Intelectuales pueda resolver los enormes problemas que aquejan al trabajador cultural (1964: s/n).

El reclamo por derechos tales como remuneración, afiliación sindical y jubilación, abona en la inserción del intelectual dentro de la gran masa trabajadora y en el rol de la Alianza como garante de todos, incluso de quien “difiera ideológicamente”. El poeta habla en plural, en nombre de un conjunto, detecta problemas, propone tácticas, lanza una invitación, cumple con “la tarea que le asignaron”. Por otra parte, si bien el uso del término intelectual no está caracterizado desde un punto de vista negativo (lo lleva el mismo nombre de la Alianza), hay un llamado a “no intelectualizar” y a evitar que la cultura siga en manos de “abstraccionistas, artepuristas y macaneadoristas”, imágenes de las que Santoro quiere despegarse y con las cuales trazar un enfrentamiento. En definitiva, la categoría de *intelectual* es –al igual que espacios como la SADE– una instancia donde pugnar y construir sentidos. No es ‘contra los intelectuales’, en general, sino contra una idea de intelectualidad entendida como poder o doctrina que se eleva y distancia de la

sociedad. De allí podríamos deducir que el uso de la palabra *trabajadores* tiene un impacto semántico contrario al anterior, es decir, que buscaba contrarrestar cualquier posible connotación del escritor y artista como ‘pequeño Dios’ o vidente y así indicar cuál era, después de todo, su lugar en la lucha revolucionaria. Una de las listas con la que Santoro se postuló para conformar el cuerpo directivo de la SADE –renovable cada dos años– se denominó “Movimiento Gente Nueva”.¹²⁶ En cierta forma, el sustantivo colectivo “gente” desangela al escritor, quita cualquier tipo de mistificación o romantización de la tarea literaria, lo hace parte de la masa, nominativo que puede sonar contradictorio si retomamos el objetivo de agremiarse profesionalmente, pero que, al interior del campo literario, tal vez sirvió para asentar principios éticos.

Más tarde, en 1965 la Alianza encuentra una sede física en Buenos Aires –en la calle Esmeralda 455– y publica el “Boletín de la Alianza Nacional de Intelectuales”, subtítulo “Para una auténtica cultura nacional, liberación nacional y libertades públicas”, en el que se agregaron nuevas metas como vincular al pueblo con el arte, bajo las “Misiones”. Para concretarlas, los militantes debían ir a los barrios periféricos y llevar adelante actividades de socialización de la cultura popular que apelaban al mismo espíritu ritual y colectivo que Santoro procuraba en la mayoría de sus intervenciones. Conjuntamente, este tipo de muestras servían para instalar la idea de que los escritores y artistas brindaban un servicio a la comunidad por el que merecían a cambio “vivir con decoro” o con dignidad (“Cartilla”, 1963); una promoción cultural exitosa –“liberada de coacciones, imposiciones y deformaciones ajenas al sentimiento y el interés nacional de los argentinos”– dependía en gran parte del bienestar de sus trabajadores.

El contacto de Santoro con el programa gremial de la Alianza puede ser considerado uno de los pasos iniciales de su itinerario militante, que continuará luego con el FATRAC, el FAS y su incorporación al PRT-ERP. Lejos de ser adhesiones circunstanciales, estas experiencias forjaron su subjetividad política, alimentaron y potenciaron su formación intelectual y lo vincularon con una red amplísima de personas con las que imaginó, compartió y llevó adelante ideas y proyectos. Al igual que las revistas y editoriales fueron

¹²⁶ La lista estuvo integrada por: Pedro Orgambide, Alberto Vanasco, Dalmiro Sáenz, Juan José Sebrelli, Luis Ricardo Furlan, Ariel Ferraro, Federico González Frías, Arnoldo Liberman, Esteban Peicovich, Alberto Luis Ponzo, Antonio Requeni, Germán Rozenmacher, Juan José Saer, Horacio Salas, Marcos Silber, Rafael Vásquez, Héctor Yanover y Santoro. Exactamente diez años después crearon la AGE (Agrupación Gremial de Escritores) cuya lista fue encabezada por Elías Castelnuovo y Bernardo Kordon, y en la que también participaron David Viñas, Alberto Costa, Liliana Heker, Humberto Costantini, Isidoro Blaistein, María Rosa Oliver, entre otros/as (Vásquez, 2003).

genuinas *formaciones* (Williams, 1981; 2009), movimientos con significados y valores propios, plataformas de socialización y puesta en práctica de aprendizajes.

1.5.2. Las experiencias del FATRAC (1968) y el FAS (1972-1974): agitación y militancia antiimperialista

Ana Longoni (2014; 2005) presenta al Frente Antiimperialista de Trabajadores de la Cultura como una iniciativa que agrupó a artistas e intelectuales, generada por el Partido Revolucionario de los Trabajadores, fundado en 1965, de tendencia marxista-leninista, cuya guerrilla se oficializó en 1970. Su principal referente, el sociólogo Daniel Hopen, estaba estrechamente ligado con la conducción del partido, aunque por una cuestión táctica ese vínculo nunca quedaba del todo explícito abiertamente. El desarrollo del FATRAC se orientaba a impulsar tomas de posición y acciones radicalizadas en ámbitos culturales afines al ideal revolucionario y así “profundizar la penetración en la sociedad”, en palabras de Vicente Zito Lema (Mascaró, 2010).¹²⁷ Longoni sitúa sus inicios en el año 1968 y destaca el rol protagónico que tuvo durante los incidentes generados en la exposición de obras enviadas para el Premio Georges Braque, en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires. Los disturbios se desencadenaron a raíz de la incorporación de una “cláusula de censura” en la convocatoria, que invitaba a los artistas a describir sus trabajos y señalar la posible existencia de fotos, leyendas o escritos que integraran la obra, y daba potestad a los organizadores para hacerle modificaciones (Longoni, 2014). Más allá de las particularidades de este episodio, el FATRAC capitalizó esa situación para desplegar una serie de consignas y visibilizar la disconformidad y oposición de un sector, consignas que nos interesan, especialmente, porque permiten analizar cómo se configuró la imagen del escritor/artista como trabajador cultural. Uno de los volantes arrojados decía:

¹²⁷ Acorde con los testimonios que Longoni consulta, en particular el de Nicolás Casullo, el FATRAC es considerado “una suerte de antesala o de mediación con la organización política” (2014: 240). Este dato es importante porque da cuenta del funcionamiento del partido y sus estrategias de cooptación pero sería un error limitar su potencia a la búsqueda de militantes. La política cultural del FATRAC no solamente quería agrandar sus filas –objetivo que, por otra parte, está implícito con mayor o menor fuerza en toda actividad político-partidaria– sino que también pretendía disputar sentidos en el ámbito cultural, generar polémicas e imponer una agenda.

NO ACEPTAMOS NINGUN TIPO DE TUTELAJE ECONÓMICO QUE CONVALIDE EL SISTEMA DE OPRESIÓN IMPERANTE EN EL MUNDO CAPITALISTA, NO ACEPTAMOS NINGUNA FORMA DE CENSURA A NUESTRA OBRA (1968: s/n).

Los artistas debían rechazar el dinero “sucio” proveniente de aportantes privados, ya sean nacionales o extranjeros, en pos de su libertad de expresión y libertad de creación, dos de los pilares defendidos antes por la Alianza Nacional de los Intelectuales. Bajo esos lineamientos, Haroldo Conti rechazó en 1972 la beca Guggenheim, con una carta dirigida al gerente de la fundación, diciendo que esas becas eran las “formas más sutiles de penetración cultural del imperialismo en América Latina” (Redondo, 2010: 52). El antiimperialismo cobra relevancia y aparece como sentimiento aglutinante, cohesivo y convocante, y a la vez funcionaba como llave de acceso a un programa de izquierda mucho más abarcador y orgánico, como décadas atrás había sido la lucha antifascista. Potenciado por el contexto geopolítico, su uso instaló nuevamente el debate acerca de cómo constituir una literatura y un arte nacional pero ahora con anclaje latinoamericano, que negara lo que Estados Unidos producía e importaba al resto de los países, y, por el contrario, se hiciera carne las problemáticas sociales y políticas del llamado Tercer Mundo. Como observa Oscar Terán, los sentimientos anticolonialistas y el “europeísmo” como categoría descalificadora se volvieron lugares comunes, desde donde desconfiar o cuestionar a quienes se les hubiera “obnubilado la percepción de la propia especificidad nacional” (2013: 139). Así, el antiimperialismo, potenciado por las teorías de la dependencia, se configuró como una idea-fuerza o una “convicción de época”, funcional “para explicar todos los males latinoamericanos” (171).

En el caso de Santoro, como en el de muchos/as otros/as, la participación en frentes de masas como el FATRAC o el FTC,¹²⁸ terminó de delinear su concepción de una cultura al servicio del pueblo, independiente de mandatos y financiamiento externos, que fuera el eco de los problemas y procesos latinoamericanos y que sirviera para crear consciencia. Además de la pata en las artes plásticas, los profesionales y los representantes de las letras

¹²⁸ Luego de 1971 –fecha en la que Longoni marca un posible fin para FATRAC y hasta donde llegan los documentos consultados– se detecta la existencia de un Frente de Trabajadores de la Cultura (FTC) que, según Enrique Gorriarán Merlo (2006), estaba integrado por el trío Santoro, Conti y Costantini. Como bien concluye López Rodríguez (2009) no es posible asegurar si se trata de un nuevo frente o de una continuidad; lo interesante, en cualquier caso, es la continuidad de la decisión del PRT de seguir apostando a la construcción de frentes intelectuales y artísticos.

como Santoro, Haroldo Conti y Humberto Costantini,¹²⁹ existían el Cine de la Base, liderado por Raymundo Gleyzer, y Libre Teatro Libre, surgido en Córdoba en 1969. Cada grupo adecuaba las proclamas generales según las particularidades de su campo de acción, sin dejar de confluír en actividades y propuestas transdisciplinarias.¹³⁰ A diferencia del Partido Comunista Argentino, que años antes había adscripto oficialmente y con carácter excluyente al realismo socialista, la disidencia con los planteos del PRT en materia estética o cultural no solían ser causa de expulsión o al menos había al respecto cierta flexibilidad (Redondo, 2010).

El análisis de los boletines y documentos producidos por el FATRAC deja traslucir no solo sus proposiciones ideológicas, sino también los modos en que era leída y vivenciada la realidad histórica.¹³¹ Esta se presentaba bajo los términos de una “guerra popular” o una “batalla” contra la burguesía, el imperialismo “yanky” y el avance de las fuerzas militares; la lucha armada es asumida abiertamente para enfrentar al poder constituido. Pero ¿qué lugar les cabía allí a los trabajadores de la cultura? ¿Cuáles eran las expectativas y obligaciones que pesaban sobre ellos en tanto “sector incorporable” a la lucha? ¿De qué modos colaborar con el proceso revolucionario?, son preguntas que se tornan ineludibles. A pesar de que el FATRAC haya deslizado algunas respuestas, lo cierto es que la presencia de los intelectuales o trabajadores culturales solía generar incomodidad, debates y resistencias. Por ejemplo, en el folleto “Crisis revolucionaria” (1971), se consigna la frase del Che Guevara, “El deber de todo revolucionario es hacer la revolución” (s/n), una tautología contundente que sin embargo no aclara del todo los límites y alcances del “compromiso histórico” de los intelectuales. El texto diferencia

¹²⁹ Nilda Redondo (2004) menciona, a partir de declaraciones del exdirigente del ERP Luis Mattini, que Santoro, Conti y Costantini compartían una misma célula en el PRT. Vicente Zito Lema en una entrevista realizada en 2019, en la Universidad de Avellaneda, confirmó dicha tríada.

¹³⁰ Había además ciertas preocupaciones compartidas, en especial acerca de los destinatarios de las producciones artísticas y los lugares de exhibición y socialización de los mismos. El mismo Gleyzer veía que: “el problema fundamental, cuando nosotros nos dedicamos a hacer el *film*, es plantearse a quién está destinado este producto [...] El problema reside en cómo llegar a la base y no sólo en términos teóricos, que indican siempre que hay que hacer un cine para la base, un cine para la clase, etc., sino el método concreto, la práctica que lo permita.” (Peña y Vallina, 2000: 123). Objetivos idénticos encontraremos más adelante en *Barrilete*, los cuales además de ser comunes en la época, muestran una continuidad entre diferentes militancias culturales de base dentro del PRT.

¹³¹ Los textos citados del FATRAC son tres: “Boceto de documento (para uso interno)”, “Crisis revolucionaria” y “Los trabajadores de la cultura en el proceso de guerra popular”, todos de 1971. Se encuentran en *El Topo Blindado* - Centro de documentación de las organizaciones político-militares argentinas. Disponibles para su consulta completa en: <https://eltopoblindado.com/agrupaciones/opm-marxistas/partido-revolucionario-de-los-trabajadores-prt/prt-frente-fatrac/>

“tareas específicas”, relativas a la “conciencia crítica”, de “tareas totales”. Lo que es evidente es que la responsabilidad de “empuñar” las armas materiales (ya no las metafóricas) toca también a escritores y artistas, en calidad de “argentinos”. Así, quedarían implicados doblemente: denunciar la represión y generar conciencia a través del arte o la escritura, y abrazar la lucha armada, la lucha “real” y definitiva.

Otro documento, titulado “Boceto de documento del FATRAC para ser discutido en todos los equipos”, afirma que los militantes de dicho espacio deben hacerse cargo de las “tareas de resistencia”: tareas ideológicas (producir contenido que cuestione o contradiga el pensamiento de la clase dominante) y tareas políticas (militancia gremial, propaganda, etc.). A esto se agrega la “asunción de la violencia”, es decir, asumir respuestas que “superen el marco pasivo, legal, verbal” (4). Estas directrices podrían compendiarse como *agitación cultural* en un sentido amplio, término que la militancia marxista-leninista de los 70 retomó de la *agit-prop* rusa (contracción entre *agitación* y *propaganda*)¹³² y de otras experiencias posteriores como las “revistas de trinchera” en la guerra civil española o la “Radio Rebelde” durante la revolución cubana.¹³³ Se trataba de una exhortación ideológica (*agitación*) mediante la imprenta o la actividad intelectual y estética (*propaganda*); producciones artísticas “polifacéticas” –filmes, cantos, afiches, proclamaciones– cuya meta era crear una mística política en la calle o en los lugares de trabajo, para influir, conmover o excitar la opinión pública en favor de una determinada línea política (Domenach, 2015). Con esto no buscamos inferir que la poesía y los proyectos artístico-literarios, encarados en el marco de la militancia partidaria, se limitaron a una finalidad educativa o didáctica de sus lectores. En primer lugar, porque la escritura se aboca puntalmente a denuncias concisas, coyunturales si se quiere, y no tanto a desarrollar teóricamente el proyecto socialista. Segundo, porque las producciones en este momento plantean una serie de supuestos ideológicos que nos hacen pensar ya no en

¹³² Bajo esas premisas León Trotski puso a circular un tren para imprimir y difundir el periódico *V PUTI*, junto con opúsculos, volantes y también libros de poesía. Por su parte, Lenin deslindó esta unión entre propaganda y *agitación* –en *¿Qué hacer?* (1902)– y circunscribió al propagandista al medio impreso y a una explicación más profunda del estado de cosas, mientras que el agitador se dedicaba a comunicar una sola idea o pocas, a *viva voz* y frente a un número mayor de personas.

¹³³ Con “revistas de trinchera” o “periódicos de guerra” queremos referir a los materiales que circularon en ambos bandos de la guerra civil española, con el fin de disputar ideológica y comunicacionalmente el sentido de los hechos, ya sea entre los mismos soldados, las filas enemigas o los habitantes de pueblos en los que se peleaba. “Radio Rebelde” fue una emisora cubana creada en 1958 por el Che Guevara para informar acerca de la lucha armada, divulgar los ideales que motivaban la revolución, alentar a los combatientes y convocar nuevos hombres a unirse al ejército.

un lector cualquiera, general, sino en alguien medianamente empapado de actualidad política y con quien se compartían ciertos acuerdos básicos, como la estrategia guerrillera o el repudio antiimperialista. Por último, si atendemos a los documentos del PRT sobre la propaganda de masas en las fábricas, por ejemplo, vemos que la agitación de tipo cultural tenía menos restricciones formales y de contenido.¹³⁴

En mayo de 1974 Santoro convirtió algunos poemas en volantes para repartir en la puerta de la embajada de Chile, en repudio a la visita del dictador Augusto Pinochet. En ellos, la literatura roza el panfleto, como también lo hicieron los primeros poemas gauchescos (cielitos, diálogos, libelos, algunos de ellos anónimos) pasados de mano en mano, recitados de boca en boca. La literatura deviene acción directa y se vincula con la política porque trata abiertamente asuntos políticos, porque toma prestadas sus lógicas. Entonces, si *lo político* tiene en la obra de Santoro un régimen móvil e inestable, que fluye a través de diversas formas simultáneas, esta sería una de ellas: la de la inmediatez y efectividad del mensaje político, corporizada en la calle, entre la multitud, de mano en mano, entre cánticos y banderas. Los textos “No pasarán”, “Vamos Chile, carajo” y “Breve misiva al General Pinochet” –escrito en colaboración con Humberto Costantini– vinculan la lengua poética con la lengua política de un modo todavía más estrecho que antes, sin dejar espacio para la indagación y las dudas. Los versos se transforman en arengas, convicciones y amenazas: “esa sangre asesino / esa sangre del pueblo / te dará la muerte ahogándote asesino / con tu propia sangre” (2009: 581). Las repeticiones, el verso breve y la construcción escalonada del poema facilitan su reproducción, la prédica o entonación, así como también la musicalidad de la rima que Santoro toma de refranes y canciones infantiles: “lo digo yo / lo dice usted / qué asesino es Pinochet” (582), “Contra el general / izquierda / contra el general / izquierda / contra Pinochet / viva Chile, mierda” (585). Igualmente, estos procedimientos aportan vigor y contundencia a su pronunciamiento, al reiterar sonidos vibrantes como el de la erre, interjecciones como “viva” y locuciones de rabia o de bronca como “mierda” y “carajo”.

El sujeto se pluraliza y se diversifica al decir lo que está en boca de todos, al poner la voz en nombre de “somos todo un país” (584). Esa licencia opera como respaldo

¹³⁴ Un documento titulado “La propaganda de masas: los boletines fabriles” (publicado en el N° 155 de *El Combatiente*, 17 de febrero 1975) enuncia una serie de indicaciones sobre quiénes y cómo se debían confeccionar los boletines, cuya finalidad era “la asimilación de la ideología revolucionaria” por parte del proletariado de las grandes concentraciones industriales. Allí vemos un campo de acción bien delimitado, un destinatario concreto y contenidos puntuales relativos al trabajo que se debían tratar (horas extras, aumento salarial, ausentismo, paritarias) (Stavale y De Santis, 2016).

simbólico al momento de dirigirse al visitante indeseado y mostrar apoyo a los “hermanos chilenos”, a quienes les pide “no bajen las banderas”. La posición del yo es la de una voz autorizada para declarar, informar o atestiguar, y de la cual se espera algo: “es mi deber reconocerlo, / usted nos ha enseñado, General [...] yo le aseguro que hemos asimilado / su cursillo de muerte” (583). Como se puede ver, los poemas giran alrededor de la muerte: muertos ilustres como el Che, muertos anónimos y vivos dispuestos a morir, como reza la consigna “vencer o morir” (585). El punto de anclaje frente a las manchas de sangre, los fusiles, las metralletas y muertos, está en las promesas, en el plan de operaciones a seguir: “De aquí en adelante / no dude, General, / recordaremos / su lección paso a paso [...] De aquí en adelante / llevaremos / con ganas, con orgullo / el diploma de odio / que nos ha conferido [...] No nos van a poder” (584). En este sentido, el sujeto modula una creencia optimista en el futuro, un autoconvencimiento grupal necesario –“aquí estamos dispuestos”– para seguir “de aquí en adelante”. El “aquí” lo(s) sitúa más que en una coordenada histórica o temporal, en la afirmación de su existencia, basada en la resistencia y el contraataque. En un poema sin título, escrito en julio de 1976 –apenas unos meses después de instaurado el golpe cívico-militar–, leeremos una suerte de invitación a la lucha, una lucha caracterizada como “cruenta” y “prolongada” pero que dará sus frutos “Le pido que se acuerde / que aporte lo que sepa. / Si usted nos acompaña / la victoria está cerca. / Una cosa es segura: / ajustaremos cuentas” (609).

Para plasmar poéticamente muchas de estas consignas de izquierda, Santoro reutilizó algunas formas musicales tradicionales como la chacarera, la zamba, el carnavalito y la copla.¹³⁵ Por un lado, demostraba su atención y familiaridad con la cultura popular, oral y anónima, –en este caso de raíces prehispánicas, vigente en la región norteña de Argentina–, una inscripción o filiación con los ritmos y las métricas del pueblo. Por otro, hacía uso de la rima y la repetición de estrofas con el fin de crear un texto fácil de memorizar y reproducir y cuya musicalidad suavizara o volviera más amena. Por ejemplo, en “La guerrillera” dice:

Si Ramón Rosa Jiménez
va por el cañaveral
los milicos asesinos
por allí no pasarán.

¹³⁵ En esta línea podemos ubicar además los poemas “Chacarera” (septiembre de 1973), “Carnavalito” (septiembre de 1973), “Canción para el Negro Fernández” (abril de 1975), “Coplas para los compañeros” (abril de 1975), “Coplas para el pueblo” (1975).

La Compañía de Monte
sigue los pasos del Che
no hay una estrella que alumbre
como la estrella del ERP.

Venga compadres cantemos
el día está por nacer
hay que pelearle a la muerte
para morir o vencer.

Los fusiles tienen nombre
y hablan por el PRT
somos muchos compañeros
y no nos van a poder [...] (2009: 533).

Palabras contundentes, consignas claras, nombres y siglas de lucha, todo condensando en el poema-canción. Atrás quedaron la experimentación formal de “Ballet Balar Babel” o el grotesco delirante y surrealista de *Uno más uno humanidad*. Esta poesía se vuelca definitivamente a la arenga, al exordio, al contagio de cierto entusiasmo militante y confianza en el triunfo, producto de la fuerza y tenacidad de esos “compañeros” y “compadres”. A su vez, afianza un sentido de pertenencia con el partido, se integra a su repertorio cultural y artístico, cumple con las expectativas de difusión de los ideales revolucionarios.¹³⁶

El *Informe sobre Trelew*, al que volveremos en el capítulo siguiente, motorizado por Santoro y *Barrilete*, el FATRAC y la COFAPPEG (Comisión Familiares de Presos Políticos Estudiantiles y Gremiales), también es un buen ejemplo de esta mixtura entre literatura y agitación política. El motivo de su realización fue el segundo aniversario de la masacre de Trelew (agosto de 1974), en la que un grupo de guerrilleros/as – pertenecientes a Montoneros, a las FAR y al ERP– fueron fusilados/as después de una fuga fallida en el Penal de Rawson, provincia de Chubut. Allí confluyeron más de 20 escritores y artistas –la mayoría miembros del PRT– para pronunciarse contra la

¹³⁶ No parece casual que esta recuperación de géneros populares (aunque limitada a un par de poemas) se produzca en pleno auge de la Nueva Canción Latinoamericana, un movimiento musical y artístico que buscó actualizar el folclore latinoamericano y vincularlo con la denuncia social. Fue un movimiento de resistencia frente a la música extranjera, contra la que se posicionaron en tanto alternativa local. Entre sus exponentes más conocidos se encuentran Víctor Jara, Alfredo Zitarrosa, Daniel Viglietti, Yupanqui, Mercedes Sosa y otros/as. Tengamos en cuenta además que Santoro formó parte de Canto Popular Urbano que, si bien tuvo un corto tiempo de vida (1972-1974), fue una instancia clave para absorber o expandir sus conocimientos sobre folclore y tango, los dos pilares del grupo. No descartamos que muchas de estas composiciones mencionadas hayan sido cantadas y musicalizadas en alguno de los eventos organizados por CPU. Ver: Verzero (2013).

represión, homenajear a las víctimas y, al mismo tiempo, crear sentidos de pertenencia e identidad; en otras palabras, sostener la cohesión grupal, casi en la misma línea en que Homi Bhabha (2002) piensa la identificación cultural e interpelación discursiva que funcionan en nombre de un pueblo o nación. En relación a la denuncia y al homenaje, se leen frases como “La sangre derramada no será negociada”, “Gloria a los héroes de Trelew” o “Ni olvido ni perdón”, acompañadas de fotografías de los/as militantes asesinados/as – de sus rostros, pero también otras de los días previos a la masacre– y de ilustraciones con figuras militares cadavéricas, manchadas con tinta o animalizadas.

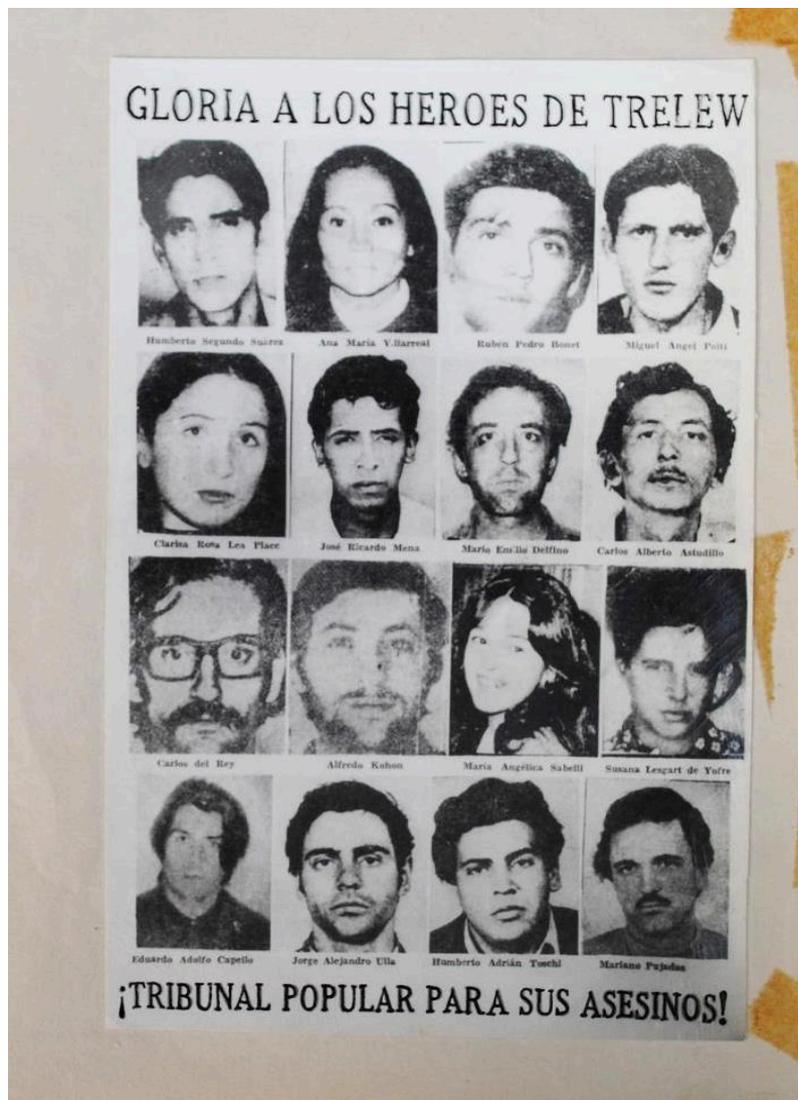


Figura 12. Informe sobre Trelew, s/n.



Figura 13. Presos políticos días antes del fusilamiento. Emilse Pereira, 1974.

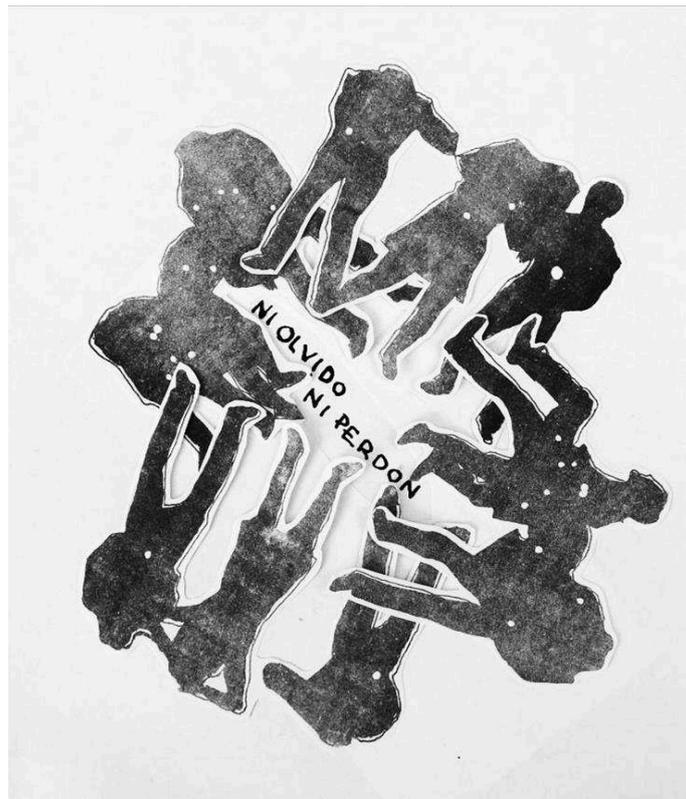


Figura 14. *Informe sobre Trelew*, 1974. Sin autor.

En cuanto al segundo efecto, no es casual que el *Informe* elija hablar de “héroes”, “caídos” y “patriotas”, y no de víctimas, ya que son expresiones que refuerzan la visión épica de los acontecimientos. Como en el escrito de Conti, “Una misma sangre”, el *Informe* no toma distancia, no se aleja de los hechos como quien contempla pasivamente o se limita a retratar un objeto. Por el contrario, los escritores y artistas se involucran a sí mismos llamando “compañeros/as” a los/as muertos/as, fogueando la gesta, igualándose con los ausentes, asumiendo la obligación de protesta y recordatorio y el peligro de poner su nombre y apellido, sabiendo que el terrorismo de estado ya era un hecho consumado. En varios poemas, el uso de la primera persona plural augura la victoria colectiva –“Ya llegaremos” de Dardo Dorrónzoro–, o evocan, como Alberto Costa, la “hermosa gesta libertaria” empujada y acompañada por los militantes de Trelew, cuyo legado continúa “en cada nuevo cuadro” (Sartelli, et al., 2009: 131). El contrapunto entre “nosotros vivimos [...] ellos matan” que escribe Santoro en “Verbo irregular” –potenciado por el dibujo del militar aplastando o pisando un cuerpo– va en la misma dirección. La distribución de vida y muerte en esa sintaxis acredita la ecuación *ellos = asesinos*, pero supera el solo repudio al afianzar la identidad de quienes se resguardan bajo el “nosotros”, mediante una disyuntiva no deja lugar a posiciones intermedias o grises, y los sentidos que despunta la acción de vivir: energía, plenitud, sobrevivencia a pesar de la muerte. Santoro se corre de la evocación doliente y propone un juego semántico con el sistema pronominal del español que deja expuesto al *otro*, los enemigos y culpables, asociación que queda reforzada por la imagen que aparece junto al poema: “yo amo / tú escribes / él sueña / nosotros vivimos / vosotros cantáis / ellos matan”. Escribir, amar, soñar, cantar son verbos que se desprenden de la vida y que admiten un lazo o vínculo, *alguien* a quien se escribe o se canta, *alguien* a quien se ama; todos quedan apartados de la tercera plural. La diferencia entre una política de vida –de creación, alegría, afecto– y otra de muerte, da la impresión de estar ya grabada en la forma de la lengua, en sus significados y conjugaciones.



Figura 15. Poema escrito a mano. *Informe sobre Trelew*, 1974.

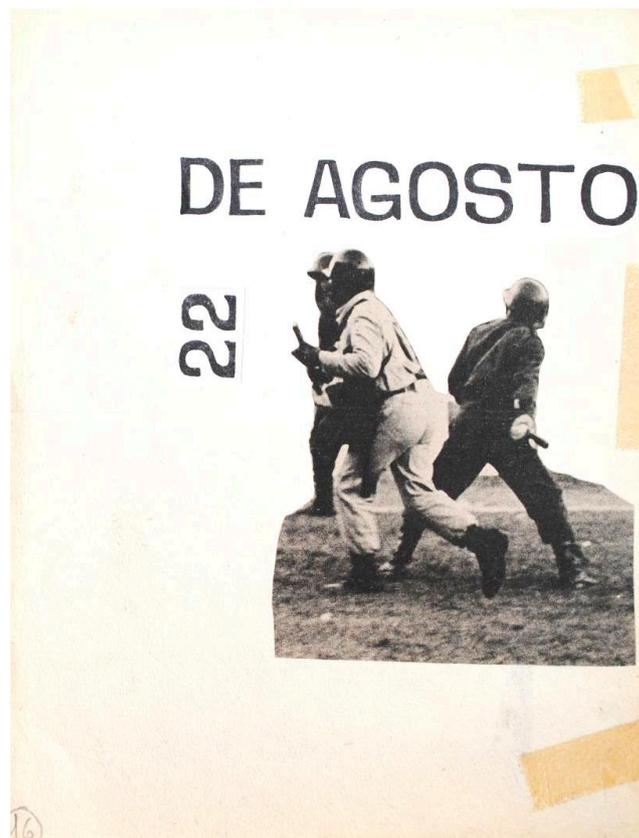


Figura 16. *Informe sobre Trelew*, 1974. Sin autor.

Los tonos del *Informe* oscilan entre la confianza y la duda, entre las pérdidas y la seguridad de que vendrá algún día la “fiesta del pueblo” –como en el poema de Carlos Patiño–, entre el fervor y la mesura de los familiares que piden evitar “otro Trelew”, entre puños apretados en alto y rostros que miran desde el pasado. El texto de Conti es uno de los que se abre a la reflexión acerca de qué y cómo decir y desnuda la crisis en la que muchos/as estaban inmersos/as, a partir de la siguiente escena: un hombre levanta la mirada sobre la máquina de escribir y habla con un póster del Che Guevara que tiene delante. Le pregunta qué escribir, qué hacer, y remata: “Frente a esta sangre del tamaño de tu sangre es todo lo que se me ocurre decir, Che comandante amigo. Muchos han respondido ya y responderán todavía con idéntica sangre.Cuál es mi respuesta?” (Sartelli, et al., 2009: 126-127). La totalidad caleidoscópica del *Informe* pareciera ser una forma de subsanar colectivamente ese dilema interno que atravesaban entonces escritores-militantes como Santoro, Conti y otros/as. El Partido no se mantenía ajeno a esa crisis y aunque, en ocasiones, podía tener una postura ambigua con respecto al lugar que intelectuales y artistas deberían ocupar en la “guerra contrarrevolucionaria”, quedaba clara la jerarquización. Incorporar a los trabajadores culturales no implicaba una “sobreevaluación”, como afirma el documento del FATRAC citado antes, ni tampoco “creer que es un sector homogéneo” (1971: s/n); el conflicto suscitado por su origen de clase solo lograba enmendarse “uniendo sus esfuerzos al proletariado”. Por eso, cualquiera que deseaba sumarse a la lucha era bienvenido, “sea cual fuere el grado de participación y organización que se plantee”, prosigue el texto. Sin embargo, al momento de definir prioridades, las transformaciones estructurales solo serían provocadas por acciones políticas. La consigna final así lo resume: “Por una cultura militante / Por una militancia combatiente” (s/n). En resumen, el papel de los trabajadores de la cultura era válido y necesario, pero se entendía como una estrategia más de difusión y discusión de las “concepciones esenciales”, siempre con el objetivo de que produjeran una “acción revolucionaria concreta”. Y continuando con ese plan escalonado, el PRT impulsó el Frente Antiimperialista por el Socialismo, entre fines de 1972 y comienzos de 1973, y al que Santoro se sumó con Costantini y Conti, sus compañeros más cercanos. Según Federico Cormick (2016) expresaba un intento de articular organizaciones políticas y sociales de base, con acuerdos generales sobre la estrategia política y acuerdos más

definidos sobre las tareas de la etapa lanussista.¹³⁷ Su mayor aporte fue la apertura hacia nuevos actores sociales, o actores que no habían tenido demasiado protagonismo, como “mujeres con reivindicaciones relacionadas con la cuestión de género, agrupaciones villeras y poblaciones aborígenes como los tobas, maticos y mocovíes” (Payo Esper, 2011: 4). Este último factor pone de manifiesto la heterogeneidad de sujetos que convivían al interior del Frente y el salto cuantitativo que eso permitía, llegando a convocar para la celebración de su tercer y último congreso a más de 20.000 asistentes, mientras que el FATRAC contaba con la participación activa y medianamente sostenida de 150 personas.¹³⁸ Si bien la militancia cultural siguió teniendo importancia, vemos cómo la unidad de todas las fracciones se fue volviendo cada vez más urgente.

Todas las intervenciones mencionadas le costaron a Santoro ser espiado, hostigado y perseguido, desde principios de los años 70, por distintas fuerzas represivas. La Comisión Asesora para la Calificación Ideológica Extremista (C.A.C.I.E) –creada en 1966 y dependiente del Servicio de Inteligencia del Estado– confeccionó un legajo con información sobre su vida cultural y política, identificándolo como un “colaborador en revistas de tendencia izquierdista”, que si bien no reunía “los requisitos y condiciones exigidas para calificarlo de comunista”, se recomendaba excluirlo de posibles cargos en la Administración Pública y, lógicamente, seguir siendo investigado.¹³⁹ El *Informe sobre Trelew* fue considerado un material “subversivo” y retenido por la Triple A (Alianza Anticomunista Argentina), grupo parapolicial de ultraderecha, tal como cuenta Carlos Patiño: “Y la policía primero lo prohibió. La Triple A fue y lo sacó de los quioscos. Y la Triple A publicó una solicitada a todo tamaño condenándonos a muerte, uno por uno, con todos los nombres. En todos los diarios. A todos los que estaban en el informe... (Grande, 2005, s/n). Finalmente, la gran mayoría de sus autores terminaron presos/as, amenazados/as, más tarde exiliados/as, secuestrados/as y desaparecidos/as.

¹³⁷Después del golpe de 1966, las Fuerzas Armadas Argentinas, al mando de Alejandro Agustín Lanusse (1971-1973) convocaron elecciones y levantaron la proscripción que pesaba sobre el Partido Justicialista, como resultado de fuertes presiones políticas y sociales. Este llamado se conoció como Gran Acuerdo Nacional y sirvió también a los militares como salida del poder.

¹³⁸ Según testimonios recopilados en *Un arma cargada de futuro* (2010).

¹³⁹ Este y otros documentos sobre Santoro fueron consultados en el Archivo y Centro de documentación de la Comisión Provincial por la Memoria, Fondo DIPPBA (Dirección de Inteligencia de la Policía de la provincia de Buenos Aires). Las citas son textuales del legajo N° 6860, Folios 494-495. Acerca del funcionamiento de estos organismos de espionaje e inteligencia en relación con las prácticas artísticas y culturales, ver: Funes, Patricia (2005; 2007).

Segunda parte. Las revistas como espacios de afectividad y laboratorios de experimentación. Cooperativismo, autogestión y cultura de izquierda

En el arte viejo el escritor escribe textos.
En el arte nuevo el escritor hace libros.

Ulises Carrión

2.1. Una visita al mercado de los bienes simbólicos

La entrada de Santoro al campo literario de los años 60 se dio con una revista llamada *La Cosa*, que constó de un único ejemplar, el cual llevaba estampada su huella dactilar con tinta roja en la primera y única gran página, como registro de esa iniciación o como garantía de una identidad nueva. Ese campo, tal como advierte Jorge B. Rivera (1981) al hablar de apogeo, crecimiento y desarrollo en la industria cultural, se encontraba en un momento de proliferación de revistas literarias o de crítica político-cultural. Solo en nuestro país aparecieron: *El Grillo de Papel* (1959), *El Escarabajo de Oro* (1961), *Hoy en la Cultura* (1961), *Primera Plana* (1962), *Zona de la Poesía Americana* (1963), *Panorama* (1963), *Pasado y Presente* (1963), *La Rosa Blindada* (1964), *Literatura y Sociedad* (1965), *El cielo* (1968), *Tiempo Contemporáneo* (1967), *Los libros* (1969), *Nuevos aires* (1970), *La Opinión* (1971), *Crisis* (1973), entre otras.¹⁴⁰ La gran mayoría funcionaron además como editoriales, espacios de visibilidad, usinas de pensamiento, tribunas de debates y polémicas políticas, “instrumentos de conflicto” y también de placer, como dice Beatriz Sarlo (1993), pequeñas y medianas comunidades o cofradías.

¹⁴⁰ Amelia Aguado (2014) describe en términos cuantitativos el aumento de la producción editorial de estos años, y da cuenta de una especialización cada vez mayor por parte de las empresas y proyectos editoriales. Según su investigación, entre 1960 y 1969 se dio el “último periodo favorable” para la edición, sustentado en la difusión de la literatura latinoamericana enmarcada en el llamado *boom*. Como indica de Diego, los catálogos “se desespañolizan y se van latinoamericanizando” (2019: 149), y abren a un público de lectores nuevo, más atento a la literatura de nuestro continente.

El escritor y editor argentino, Carlos Santos, puntualiza en las siguientes líneas algunas de las formas más relevantes que adopta su *praxis* editorial, en tanto pensamiento y acción:

Santoro es un poeta en soledad, pero no es un solitario. Tanto lo es, que ha fundado su propio sello editor, mas no con finalidad de lucro. Santoro desdeña el libro tradicional desde el punto de vista formal, pero lo respeta. El sueña con los poemas volantes arrojados en una manifestación. Para él vivimos el tiempo de los carteles, de las "mariposas". A Santoro le gusta hacer su propio libro, meter las manos en la tinta, doblar las tapas, encargar la linotipia, ordenar las hojas, copiar los textos con una máquina de escribir eléctrica para luego, mediante el sistema de rotraprint o lo que es mejor la fotomecánica, arrojarlos al voleo y como cuenta con amigos que son artistas plásticos, cada poema que trae al mundo va acompañado de una interpretación gráfica.¹⁴¹

La cita recoge el hecho de que Santoro imaginó y llevó adelante modos renovados de habitar los campos editorial y literario, ambos imbricados, interconectados, no solo por su doble rol de escritor y editor sino porque además, como demuestran distintos teóricos (Becker, 2008; Sapiro, 2016; Bourdieu, 2018), las decisiones que se toman sobre la "puesta en libro" (Chartier, 1996) hacen al sentido del texto y orientan su recepción.¹⁴² La marca personal –la huella, la mancha– se imprime sobre la literatura en sentido integral, en la escritura pero también en la tapa y contratapa, en las hojas intervenidas por artistas plásticos e ilustradores, en una máquina caliente de sacar ejemplares, en afiches que divulgan lecturas y presentaciones. En efecto, Santoro propuso modos de producir revistas y libros ligados a las manos y al cuerpo, a lógicas de ensamblaje y mixtura, a fusiones creativas entre arte, poesía, política y humor, a un *hacer* grupal, a formas de construcción colectiva. Por esto, en cada una de sus intervenciones apuesta al agrupamiento, al nexos con otros, a la distribución equitativa de tareas, y rechaza el paradigma de la singularidad, característico del mundo literario. La "soledad" referida por Santos no contradice este gesto sino que funciona como sinónimo de diferenciación,

¹⁴¹ "La obra de Santoro" (s/f). Disponible en <http://www.elortiba.org/old/santoro.html>

¹⁴² Chartier define la "puesta en libro" de la siguiente forma: "Contra la representación, elaborada por la literatura misma, del texto ideal, abstracto, estable por hallarse separado de toda materialidad, hay que recordar con fuerza que no hay texto fuera del soporte que lo da a leer, que no hay comprensión de un escrito, cualquiera que sea, que no dependa de las formas en que alcanza a su lector. De ahí la necesaria selección entre dos tipos de dispositivos: los que derivan de su puesta en texto, de las estrategias de escritura, de las intenciones del "autor"; los que resultan de la puesta en libro o en impreso, producidos por la decisión editorial o el trabajo del taller, apuntando a lectores o lecturas que pueden no ser conformes con los deseados por el autor" (1993: 45-46).

de independencia o pretensión de un lugar alternativo, al costado del sistema más legitimado y transitado, hecho a medida de los deseos y las motivaciones propias.

Algunas de estas secuencias o modalidades que adopta su trabajo como poeta-editor, hacen resonar experiencias análogas, hermanas en algún sentido. Una de ellas es *Los Pensadores* y su continuación en la revista *Claridad*, cuyo primer número vio la luz en 1926 bajo la dirección de Leónidas Barletta. Los escritores que formaban parte de esta experiencia pionera en la historia de la literatura y la cultura argentina, profesaban valores muy similares a los que décadas más tarde aspiraría Santoro:

Este número de *CLARIDAD* que tienes en las manos, compañero lector, sale de nuestros flamantes talleres. Por fin hemos realizado un grande anhelo por todos sustentado. Por fin *CLARIDAD* puede llevar a la práctica todos los proyectos que se quedaban en vanas ilusiones [...] (1927: s/n).

La literatura y la cultura son mucho más que objetos de cambio, mucho más que textos, autores o letras en una superficie. El libro o la revista, como una de sus tantas manifestaciones, son el resultado de un arduo proceso de trabajo, elección y ejecución. El taller es el espacio por excelencia donde se gesta, donde “sale” o se cocina, donde las promesas no quedan vanas o en mero palabrerío sino que se cumplen. El taller en tanto lugar de origen, de fabricación, pone a los escritores y editores en línea directa con una imaginación proletaria: obreros cargando tinta, cortando cartones, doblando hojas, manipulando herramientas y aparatos, pero ya no sometidos ni expropiados, sino guiados por el deseo de autonomía respecto de las empresas editoriales preexistentes. “Queremos un arte sencillo, realizado no por artistas profesionales sino por trabajadores de los diferentes ramos de la actividad humana”, manifestaba *Claridad* en 1927.

Siguiendo a Toni Negri, podemos afirmar que esta exhibición del arte como manufactura (algo “sencillo”, no enigmático ni inexplicable) da lugar “al esclarecimiento de su naturaleza no misteriosa, y por tanto a la liberación de las mistificaciones estéticas o mercantiles que sobre él se operaban” (2000: 23). El producto se ofrece al lector explicitando que fue hecho con las propias manos, artesanalmente, por “trabajadores” que pusieron en juego técnicas, habilidades, destrezas, todo “lo que nuestro cuerpo es capaz de hacer”, como resume Richard Sennett (2009) al oficio artesano: “una continuidad entre lo orgánico –el cuerpo dando forma a cosas físicas– y lo social en acción” (188).¹⁴³ Otros

¹⁴³ Esta caracterización reenvía a la imagen del escritor como trabajador de la cultura examinada en el punto 1.5.

proyectos apenas anteriores a *Barrilete* se jactan del mismo esfuerzo: “En ‘La Carpa’ cosemos nuestros libros que más tarde saldrán a la circulación y a la benevolencia del público. Así entregamos además de la labor personal de cada uno de nosotros, el cariño de todos expresado en el trabajo manual” (I/1: 7).

La Carpa fue un grupo poético del noroeste argentino, con vigencia desde mediados de los años 40 y hasta la década del 50, integrado por nombres como Manuel J. Castilla, Nicandro Pereyra, José Fernández Molina, entre otros/as. Como vemos en la declaración, sus antologías, boletines y otros materiales escritos, se daban al lector casi como una ofrenda, un regalo en el que las labores material e inmaterial convergen sin mayores conflictos ni distinciones, al igual que lo individual y lo colectivo. El trabajo artesanal –adjetivo que proviene de *ars*, *artis*, es decir, *arte*, cuya raíz indoeuropea *ar* significa ajustar, hacer, colocar– da cuenta de una elaboración personalizada, una intervención creativa, basada en el tiempo y en la dedicación, sin recurrir a procesos industriales como el armado en serie, que suelen priorizar la velocidad y la cantidad de producción y no la calidad. En la misma línea se ubican las plaquetas de *La Rosa Blindada*, un emprendimiento coetáneo a *Barrilete* que se proponía “superar la vieja traba editorial que malogra el esfuerzo del escritor”, mediante un sistema de preventa a cargo de una “informal cooperativa de escritores” (1964: 69). Como si el gesto de varios amigos en una pieza cosiendo hojas o saliendo a promocionar sus poemas con bonos y la posterior venta en mano, devolviera a la edición literaria una suerte de brillo o de luz, pequeña, tenue, como la luz de las luciérnagas que Didi-Huberman (2012) confronta con los grandes reflectores de las propagandas o los potentes focos del espectáculo; una chispa o una magia única, intensa y cálida, que la reproducción técnica, la serialidad de las grandes tiradas y las cadenas de librería no pueden proporcionar.

Todas estas aventuras editoriales hilvanadas en una misma trama exponen, por un lado, preocupaciones y desafíos en torno a las condiciones de publicación, desde comienzos del siglo XX pero que seguirán pendientes, y, por otro lado, una búsqueda extendida de conjugar una enunciación plural y crear circuitos independientes y anticapitalistas para la edición de poesía, solventados gracias a los aportes de escritores, artistas y lectores. No hay que olvidar que también son los años del *boom*, años en los que “la autonomía editorial de América Latina [...] se ha visto drásticamente reducida por el avance las multinacionales” (Rama, 1984: 68) y la progresiva incorporación de estrategias publicitarias y de mercadeo, propias de la infraestructura empresarial. Eduardo Romano

en una entrevista grupal realizada en 1971 para la revista *Análisis*, de la cual participó Santoro, adjudica al *boom* editorial y su predilección por las narraciones y ensayos, el hecho de que “muchas vocaciones poéticas indecisas abandonaron el campo” pero esto fue “provechoso” porque los “verdaderos poetas siguieron escribiendo, aunque a veces publiquen poco o no publiquen” (Salas, 1971: 200). Sus palabras son testigo no solo de la importancia y la atención que los poetas ponían en dicho fenómeno, y sus consecuencias negativas, sino además de una actitud de autoafirmación o reivindicativa ante él; por un lado, reconoce que el contexto no es el más auspicioso para la poesía pero aun así el campo se fortalece y vuelve más “verdadero”. En ese contexto, de tiradas masivas y *best-sellers*, de alianzas comerciales y literarias, las ediciones de un aficionado como Santoro parecieran cobrar un sentido contestatario, de destiempo y oposición. “El costado lírico de Buenos Aires”, un texto publicado en el N° 12 de *Barrilete*, así lo formula:

Estamos convencidos que la poesía en esta ciudad está atravesando una crisis prolongada en cuanto a su difusión y arraigo en el pueblo. No puede ser de otra manera puesto que las grandes editoriales se ocupan de la poesía, para descargar sobre los lectores siempre los mismos nombres, ilustres pero archiconocidos. En términos generales la poesía joven es tabú para las editoriales, para los distribuidores, para los libreros y, por qué no reconocerlo, también para el pueblo. Poesía y pueblo es antinomia en estos momentos. Y es precisamente en estos momentos cuando asistimos al surgimiento de una cantidad de autores que buscan al pueblo, que hablan con su lenguaje, que siguen la línea de aquéllos que en nuestro país y en América Latina han tratado de testimoniar su época y por lo tanto sus vivencias de países semicoloniales y sometidos. Dadas las lamentables condiciones de publicación y distribución con que nos encontramos hoy, los libros de poesía están en crisis. (1966: s/n)

La “crisis” que detecta *Barrilete* no había sido generada por motivos de índole estética sino editoriales, de atención y difusión de autores a los que Santoro dio acogida en sus diversos proyectos. Contra las “grandes editoriales” que desoyen las nuevas voces y, por ende, interfieren en la comunicación entre la literatura y el pueblo, nacen de alguna manera las ediciones de *El Barrilete* en 1964. Contra esta hegemonía, muchas revistas y editoriales de los 60 crearon lazos de solidaridad entre sí, puentes de publicidad y difusión mutua de catálogos, novedades y convocatorias, diálogos y activismos culturales, que en algunos casos se estructuraron o institucionalizaron como fue con la COPLAI – Confederación de Publicaciones Literarias Argentinas Independientes– a la que *Barrilete* estaba adherida. Un recuadro en letras mayúsculas publicado en el N° 9 (1964) de

Barrilete lista algunos de los grupos más resonantes de ese momento y solicita a su lector: “APOYE Y DIFUNDA LAS REVISTAS LITERARIAS / ACTITUD / BARRILETE / BOLETIN DE POESIA / CERO / EL ESCARABAJO DE ORO / HOY EN LA CULTURA / LA ROSA BLINDADA / MIENTRAS / NOSOTROS / REFLEJOS / TIEMPOS MODERNOS / VIGILIA” (27). Esta gran red o familia también incluía algunas salas de cine arte o cine club, espacios culturales, galerías, pequeñas librerías de canje y usados, editoriales con las que intercambiaban títulos. Las reseñas y los espacios publicitarios, que a veces podían ocupar varias páginas, fueron dos de los recursos más usados en este sistema de alianzas, préstamos y favores, en definitiva, de sostén e impulso recíproco.

En un aviso publicado en septiembre de 1967, *Barrilete* vuelve a deslizarse que la edición argentina está en crisis, que se vive una “época muy difícil” en la que “soplan malos vientos” para las revistas, cuya subsistencia está a punto de “venirse abajo”. Del mismo modo que en el fragmento antes citado cargaba tintas contra “las grandes editoriales”, aquí se suman nuevos culpables: los precios que impone el mercado (para el papel, por ejemplo), el “desgaste” de los hombres que deben tener dos o más empleos para vivir dignamente, y “un disciplinado ejército de abogados, distribuidores, imprenteros, gendarmes, censores, gobernantes y multimillonarios” (1967: s/n).¹⁴⁴ Todo esto engrandece la tozuda tarea de *Barrilete*, que sobrevive y sigue saliendo, en ese “mercado de bienes simbólicos” (Bourdieu, 2018) tan competitivo, desigual y adverso.

Según la teoría de los campos de Bourdieu, los agentes mencionados por *Barrilete* resultan decisivos para comprender la oscilación permanente (muchas veces el condicionamiento) del campo literario, artístico o editorial entre la política y la economía. Para Bourdieu, el mismo se organiza a partir de dos funciones antagónicas de producción y circulación: la “economía anti-económica” del arte puro o “el arte por el arte”, que rechaza el valor y los beneficios comerciales en pos de exigencias inherentes a ella misma (su valor de ruptura de las convenciones artísticas o culturales, por ejemplo); y en otro polo, la lógica económica de las industrias que convierten el comercio de bienes culturales en un comercio como los demás, con prioridad en el éxito inmediato, valorado en función de las tiradas y ajustados a la demanda de su clientela, “el gran público”. Para Stuart Hall (1984), sin embargo, ese “gran público” es un poco más amplio que los consumidores masivos porque también contiene al público de referencia institucional, como el sistema educativo o el “aparato literario” erudito.

¹⁴⁴ Contratapa del “Suplemento imprescindible” firmado por “La dirección”, sin título.

Partiendo de este diagrama, la hipótesis de este segundo capítulo postula que iniciativas como *Barrilete* se sitúan en una zona intermedia donde se encuentran la crítica vanguardista al “aparato productor y distribuidor del arte” (Bürger, 2010) con el deseo de llegar al pueblo trabajador con la mayor amplitud posible. Una zona que cabalga o está a mitad de camino entre las necesidades cambiantes de ese público lector masivo y el desarrollo de una microeconomía socialista, no gerencial, no opresiva con sus participantes, que contemple como variables cuestiones estéticas, sociales y políticas. Un buen ejemplo de esto último son los avisos de *Barrilete* en los que se anuncia una paga por artículos o textos publicados. No es el dinero lo que se impugna sino su ausencia, a la que se ve como falta de reconocimiento a las tareas realizadas. El dinero es reclamado no como ganancia sino en calidad de salario o medio de subsistencia para los escritores y artistas en calidad de trabajadores, de sujetos que brindan un servicio, invierten horas y poseen conocimientos específicos; el colectivo editorial más que correr detrás de las modas, las ventas, la satisfacción de sus consumidores, debe resarcir a sus trabajadores, comprometerse gremialmente, brindar un servicio a su comunidad, crear lazos.¹⁴⁵ Un texto sucinto, a modo de despedida de Rafael Vásquez, publicado en el N° 13 de *Barrilete*, lo abrevia así: “Con la revista no nos haremos millonarios, pero habremos contribuido en la medida de nuestra estatura "a mover un poquito al universo”. Con esto nos basta. Es más: nos sobra” (1967: s/n).

Por eso es preferible hablar de gestos militantes y de una ética editorial que trascienden –o al menos intentaban trascender– los límites impuestos tanto por el dinero, la consagración, los números de venta, como por los requisitos de lo nuevo, lo avanzado o vanguardista. Santoro, como editor, también se mueve pendularmente entre las ganancias repartidas de manera igualitaria y los costos muchas veces tortuosos e inalcanzables, el hallazgo de nuevas y jóvenes voces y los nombres prestigiosos, los subsidios, premios y otras herramientas de legitimidad, el autoempleo y la cooperación. A su vez, su travesía editorial tuvo periodos de mayor actividad que otros, largas pausas,

¹⁴⁵ La idea de una “familia” o de “un grupo de amigos/hermanos” aparece con fuerza en las distintas entrevistas realizadas a ex miembros de *Barrilete* como Berensztein, Salas y Vásquez. Este último cuenta que muchos se conocían desde antes, incluso de otros ámbitos no literarios, y se veían luego de las reuniones. Entre ellos, si era necesario, se prestaban dinero o se acompañaban desde lo afectivo en situaciones personales que les tocara atravesar. En la revista puede verse, por ejemplo, en la despedida de Rafael Vásquez a quien le escriben: “Rafa: gracias por tu capacidad, por tu esfuerzo, por tu dedicación, por tu hombría de bien. *Barrilete* será siempre un poco tuya y quienes estamos en ella nos honramos con tu amistad. Que lo que emprendas te salga bien y que nunca más te roben la moto” (N°13, 1967: s/n).

retornos y vaivenes políticos y personales, como se verá en los próximos apartados y como registró Vásquez a lo largo de más de diez años. En síntesis, y trayendo a colación palabras del artista y crítico Marcelo Expósito (2012), proponemos pensar las revistas y editoriales como una “potencia de cooperación”, enfocada en originar “más alegría colectiva, más libertad, más creatividad y autonomía”, y para la cual los modos de producción y de formalización de la cultura y de la literatura son decisivos, al igual que sus técnicas de inserción en un proceso general supraartístico que lo sobrepasa.

2.2. Amigos, pedazos de cartón, papeles abrochados: materias primas para una edición independiente

La Cosa fue una revista de literatura y humor, breve, efímera, apenas una instantánea, pero que cobra importancia en relación al proyecto de *El Barrilete / Barrilete*, un año posterior. Podemos considerar esta publicación como antesala o punto de partida de la trayectoria editorial de Santoro, en la que se cifraron tres bases fundamentales que subsistirán hasta el final: la autogestión para sostener el financiamiento, la toma de posición político-ideológica y las redes afectivas y el deseo como impulsos creativos. Antes de ahondar en cada uno de ellos, nos proponemos analizar, a partir de algunos testimonios y textos, en qué consistió *La Cosa*.

El equipo editorial estaba compuesto por cinco amigos: Norberto Salguero, Gerardo Krauss, Rodolfo Campodonico, Gerardo Berensztein y Santoro. Al primer y único número le asignaron arbitrariamente el N°4, porque la idea, según cuenta Berensztein, era armar una cronología no lineal, desordenada y caprichosa.¹⁴⁶ A pesar de que el ejemplar no está fechado, sabemos que salió en 1962 gracias a una carta en la que Santoro anuncia que *La Cosa* está en imprenta y la “sacamos con tres locos amigos míos [...] sin pedir permiso”. *Aparecedario satírico* era una suerte de subtítulo o bajada del nombre, al que

¹⁴⁶ En una entrevista inédita realizada a Berensztein en junio de 2019, en Castelar, me compartió que el N°2 estaba listo para ser impreso en un taller conocido, pero Norberto Salguero desapareció con el dinero destinado para tal fin y no pudieron volver a contactarlo más. Santoro había propuesto además que cada edición fuera distinta en tamaño y forma (cuadrada, redonda, con forma de serpiente). Berensztein conoció a Santoro a principios de los 60, en un taller de teatro dictado por la directora y actriz austriaca Hedy Crilla, para la comunidad universitaria de la UBA; ambos se habían anotado en diferentes carreras, Berensztein en derecho y Santoro en Letras y más tarde en Trabajo Social. En esa misma carta de marzo de 1962 se brinda una explicación acerca de la numeración: “Simplemente que salimos con el número 4 porque el número de una cosa no hace a la esencia de ella” (sic).

Santoro justificaba diciendo: “En principio lo que nosotros sacamos no es diario, ni semanario, ni quincenario, ni mesario, ni anuario. Aparecedario significa que aparece cuando aparece” (sic).¹⁴⁷ Su tamaño era similar al de los periódicos *tabloid*, de página grande, en el que cabían entre 7 y 10 textos breves en ambas caras de la única hoja que tenía la revista, sin imágenes.¹⁴⁸ Esto último la asemeja más a un afiche o lámina que al periódico tradicional, ya que no se abría en dos sino que se leía de un lado y del otro. Todo el proceso de diseño, diagramación, escritura, corrección y pruebas de impresión corría por cuenta de Santoro y sus colaboradores, para luego entrar al taller y efectuar el último paso: su materialización. Esta cadena de acciones editoriales se puede resumir, según Roger Escarpit, en los verbos “seleccionar”, “fabricar” y “distribuir” (1958: 68). La muletilla de venta que utilizaba Santoro para ofrecer *La Cosa* en la puerta de los cines y otros eventos sociales daba cuenta de ese trascurso: “Yo la escribo. Yo la edito. Yo la vendo” (Gaeta, 2008: 13).

Aquí nos encontramos con la primera de las tres características de su *praxis*: el trabajo autogestivo, el cooperativismo, podríamos decir, con su respectiva independencia del estado, las grandes editoriales y otros auspiciantes. En esa frase que Santoro clamaba con sus papeles en mano, hay una afirmación ética, una suerte de declaración de principios y una promesa: nadie más que el poeta interviene en la confección y el armado del material. A pesar de que había otras personas involucradas, el enunciado no remite tanto a un individualismo exacerbado sino a la ponderación de lo casero, resultado de la fuerza de trabajo propia y, por ende, única: una forma de editar libros y revistas, pero también un lugar enunciación. El escritor-editor se convierte en un vendedor que ofrece algo que ha creado con sus manos, una prueba de que la literatura no se hace en otro lado, lejos de sus autores, y de una concepción de la escritura como oficio/trabajo –material e inmaterial– tal como desarrollamos antes.

El *ethos* autogestivo y cooperativista reenvía a una extensa tradición sociopolítica que va desde el anarquismo y el comunismo de fines del siglo XIX hasta la argentina neoliberal de los años 90 y 2000: modos de auto-organizarse, modos de hacer, modos de

¹⁴⁷ La carta está fechada el 22 de marzo y dirigida a “Veraniega María de hace muy poco”. Allí relata acerca del fin de la revista *¿Por qué?* y el nacimiento de *La Cosa*, bromeando “Muerto un muerto nace un vivo”. Se copian palabras textuales del original consultado en el Archivo personal de Claudio Golonbeck.

¹⁴⁸ Se pudieron reponer estos detalles gracias al ejemplar conservado en el archivo personal de Claudio Golonbeck, ya que hoy es prácticamente inconseguible.

vincularse. Lo que interesa, especialmente en este apartado, es cómo Santoro puso a operar una máquina corporativa de edición no mercantilista, basada en redes culturales y políticas, que además funciona como preámbulo ineludible de emprendimientos editoriales y artísticos posteriores en nuestro país.

En el ámbito de la economía, la *autogestión* designa un sistema de organización no verticalista, en el que los trabajadores participan activamente de las decisiones y son propietarios de las ganancias y el capital generado. Parafraseando al filósofo italiano Roberto Massari (2018), se trata de un modelo de construcción del socialismo, en el cual las palancas de poder y control sobre los mecanismos productivos quedan en manos de los productores directos: los trabajadores democráticamente organizados. A pesar de que no es un término que se circunscriba exclusivamente al pensamiento anarquista, toma de los ideales ácratas la autonomía del individuo, es decir, su involucramiento en los asuntos que le corresponden, sin que nadie más disponga por él o asuma la dirección de su voluntad; por eso se habla de participación y no de coparticipación o cogestión. Sin embargo, el individuo no es visto como un ente aislado sino todo lo contrario: la autogestión es viable porque muchas voluntades dialogan, realizan acuerdos y guían de conjunto. En el terreno editorial, son varios los/as autores que la señalan como rasgo común entre diversos proyectos editoriales y revisteriles, sobre todo de los años 90 en adelante. Malena Botto (2012) vincula la identificación de editoriales como “autogestivas” o “alternativas”, con una impronta que se contagia de las organizaciones sociales. La cooperativa, en este sentido, es una experiencia que se nutre de la autogestión y que, como bien reconoció el marxismo, constituye una de las enseñanzas primordiales de que es posible producir sin la presencia de capitalistas. Este modelo “funde la figura del escritor con la del militante y la del editor y creador de circuitos culturales, pero en el cual la especificidad cultural no se pierde”, tal como advierte Hernán Vanoli (2010: 131).

De cualquier modo, muchas editoriales de los años 60-70 como *Barrilete*, desbordan el plano económico al incluir aspectos artísticos, culturales, sociales y políticos. Es decir, no son empresas por el solo hecho de administrar dinero, hacer inversiones o poner precio a sus ventas. Como observa Vanoli, existe “una amplia gama de editoriales informales, precarias, al margen de las estadísticas, sostenidas en base al autoempleo, que apuestan por la militancia en la cultura literaria con economías de subsistencia” (2010: 143). Muchas de ellas ni siquiera lograron perpetuarse en el tiempo, algo que por ejemplo a *La Cosa* directamente no le preocupaba, así como tampoco

producir ingresos para sus miembros. Casi todos tenían empleos por fuera y el rédito obtenido por la venta de las publicaciones era destinado para futuros números o para costear el material ya impreso. Estos detalles en la distribución de los recursos nos llevan a reconsiderar el lugar que ocupan editoriales de estas características en el sistema global de la económica, simbólica y materialmente. Nicolás Bourriaud alude a la noción marxista de *intersticio* para enmarcar algunas zonas del arte contemporáneo, a las que interpreta como “comunidades de intercambio que escapan al cuadro económico capitalista por no responder a la ley de la ganancia: trueque, ventas a pérdida, producciones autárquicas, etc.” (2008: 15). El intersticio vendría a ser un espacio para las relaciones humanas basadas en un intercambio distinto –a veces opuesto– al vigente en el capitalismo actual, integrado de manera más o menos armoniosa y abierta. Tanto *La Cosa* como *Barrilete* fomentaban encuentros de lectura al estilo de tertulias, viajes o recorridos para presentar los libros y las revistas, actividades más conectadas con el deseo y el afecto que con la lógica de la venta y la generación de dinero, que casi siempre escaseaba y no se recuperaba. El esquema de director y colaboradores se desarma y reemplaza por otro de participación plural, tanto en la financiación como en las decisiones estéticas; las presentaciones de ambos equipos editoriales así lo manifiestan. El de *La Cosa* se anuncia como “INGENIEROS / Gerardo Krauss / Roberto Santoro // CONSTRUCTORES / Rodolfo Campodonico / Norberto Salguero”. Además se agrega como “LOQUERIO” el domicilio de Santoro en la ciudad de Capital Federal. En el N° 12 de *Barrilete* –en el cual Santoro no participó– leemos:

Dirigen
diagraman
buscan,
leen
eligen el material
consiguen los avisos
pagan
se publican
esta vez sola
van a la
imprenta
y salen
¡por fin!
con la revista:
ALBERTO COSTA
CARLOS PATIÑO
FELIPE REISIN

RAFAEL VASQUEZ
(1966: 2).

A priori se advierte que el espacio ocupado para la descripción organizativa es subvertido, reapropiado en clave lúdica, liberado de la retórica tradicional utilizada por las publicaciones periódicas. Más que cargos o funciones subyace una idea de “todos hacemos todo”, sin especificaciones burocráticas o administrativas. Los roles asignados en *La Cosa* son los de escritores en tanto hacedores materiales del producto: quienes diseñan, moldean, engarzan y conectan sus piezas, pero con una cuota de absurdo y delirio porque la empresa no deja de ser un pasatiempo, diversión, arrojo. La racionalidad, el cálculo y la planificación del ingeniero o la constancia y el orden del constructor confrontan con el lugar en el que se sitúa la revista: un loquerío. En *Barrilete* prevalece la independencia como bandera, a partir de la enumeración de todas las tareas encaradas por cuenta propia, sin ayuda o sin patrocinio.

El término *independiente* está fuertemente atravesado por el tono antiimperialista de los años 60: la independencia es en relación a la mano privada, empresarial, inclusive al estado, ocupado durante largos periodos por fuerzas militares. Nadie más que los poetas invierte dinero para “sacar” la revista o las plaquetas de poesía y eso concede libertad para elegir qué publicar y cómo, qué leer o qué publicidades aceptar. Como se pudo ver antes en la experiencia del FATRAC, *independencia* significaba producir catálogos o contenidos alternativos no tanto al canon literario o a la hegemonía en términos del circuito local, sino opuestos a la cultura norteamericana, que se hicieran eco de las problemáticas latinoamericanas vigentes, con una voz rebelde y crítica. Una de las operaciones que da cuenta de este sesgo antiimperialista es la recuperación del tango o de una poesía propia “de Buenos Aires”, frente al avance del “genocidio cultural”, como define el Congreso Cultural de la Habana –celebrado en 1968 y citado por *Barrilete* en el N° 1 de su Segunda época– a la “invasión de la ideología y formas artísticas del país dominante, muchas de ellas banales y corrompidas manifestaciones de una pseudo-cultura comercial como ocurre en la penetración de los Estados Unidos” (5). En definitiva, tal como señala Daniela Szpilbarg, la independencia, más que un conjunto de características específicas se constituye como “un *modo de interpelación* que discursivamente ‘construye’ a ciertos editores en una relación de confrontación con determinadas fuerzas que actúan en el campo editorial de manera coercitiva” (2015: 11).

‘Independiente’ podía simbolizar también un *afuera* de cierta legalidad, un desacato al pago de impuestos y trámites burocráticos que el estado, o quien actuase en nombre de él, requirieran. Esto se aprecia, por ejemplo, en el poema que cierra *Poesía en general* y advierte que “Bajo los manes por ahora / victoriosos del prode, la tortura, / la carestía, la desocupación, los / negociados y las elecciones / fraudulentas [...]”, la editorial no se hará cargo del depósito demandado por ley para registrar el título como auténtico; no mientras un gobierno ilegítimo y antidemocrático, como el del militar Onganía, estuviera en el poder.

Santoro interpreta que el campo editorial no permanece ajeno al contexto histórico-político, y además está hecho de tensiones, desigualdades y posiciones en pugna. Del siguiente modo caracteriza su quehacer editorial:

Al principio, mis manuscritos entraban por las puertas de las imprentas tradicionales y de ellas salían transformados en libro. Con la excepción de haberlos escrito, yo no tenía nada que ver con la realización. Hasta que me di cuenta de que había que poner manos a la obra. Esto quiere decir: comprar el papel, realizar el armado de las carpetas o de las cajitas de cartón, compaginar la inclusión de hojas escritas y dibujos, tomar mate mientras se trabaja, es decir, asociarse para derrotar los costos elevados, la mufa de las imprentas. Formar un grupo de trabajo. Todos colaborando con todos. Nada de especialistas: la tarea colectiva, común, integradora, que sirve para derrotar la imposibilidad de poder publicar un libro en esta sociedad competitiva y castradora (1973, s/n).

Según sus palabras, dejar de o directamente no editar con “imprentas tradicionales” o con sellos reconocidos también tiene que ver con la motivación personal y colectiva de comprometerse y formar parte del proceso de constitución y difusión del objeto-libro y no delegarlo a otros. *La Cosa*, *Barrilete*, *Gente de Buenos Aires*, como veremos, son proyectos independientes en la medida en que no reciben subsidios económicos y exhiben eso como cualidad, como valor, pero además porque construyen lo que Carlos Gazzera denomina “un catálogo contra-hegemónico al dictado de la mercadotecnia y la receta a medida de usuarios previamente definidos” (2020: 66-68). *La Cosa* bromea y reflexiona en sus textos sobre esto último, y parodia las entonaciones convencionales de muchas revistas y diarios, sus organizaciones burocráticas, secciones, etiquetas y tipologías textuales. Una suerte de índice promete los siguientes géneros, algunos de los cuales pueden leerse después, otros no: “Artículo de Fondo / Exordio / Prólogo / Etnólogo / Preámbulo / Carta de Presentación / Introducción / Fixture / Declaración de principios” (629). Un procedimiento similar

se da con el género “Encuesta”, muy recurrente durante este periodo y en las que Santoro y otros escritores de *Barrilete* participaban asiduamente. “Encuesta sobre el twist” augura opiniones de “diferentes personalidades acerca de la génesis, significación, estabilización y desarrollo del fenómeno revolucionario conocido con el nombre de twist” (646). Pero lo que continúa no es más que un chasco: datos incongruentes e improbables, desvaríos, redundancias. Allí se afirma que el twist viene “del latín tuistes, que significa estuviste” (649), o que en sus orígenes fue inventado para “mantener los pantalones en su sitio habitual”. El texto se dice y desdice y además no aclara en ningún momento quiénes respondieron qué preguntas. El twist viene también del “espástico”, “nació de la ausencia de una pared para rascarse la espalda”, o “es una hemorroide progresiva” (649). La revista juega y torsiona el verosímil de este tipo de textos y burla cualquier expectativa de encontrarse con información rigurosa. Ese juego ya está pronosticado en el subtítulo que lleva *La Cosa, Aparecedario satírico*, y que da cuenta de su espíritu rebelde –que aparece cuando quiere, de periodicidad única y caprichosa– y su intención crítica y burlesca. También su nombre escapa a las clasificaciones y taxonomías genéricas, se evapora en la proliferación de sentidos que habilita, en su naturaleza paradójica: *La Cosa* puede ser todo y nada al mismo tiempo. Un escrito homónimo la presenta así:

Porque la cosa siempre está.
 Porque es de lo más lindo y sobre todo está.
 Es todo o es una nada chiquita (nadita).
 [...] La cosa es el revés del saco.
 Oíme la cosa es esto:
 lacarrasperadelpolítico
 saltorranacarreramar
 angélicacuandotenombro
 elpaísoccidentalcristiano
 virgonosedejentardiafavorableel17
 yopongoalpibedelatercera [...]
 aahaaaaay... queboteimpresionante
 bastaqueseabuenoytrabajador
 LA COSA ES LA MITAD DE AFUERA
 DE ALGO QUE NO TIENE NADA ADENTRO.
 Otra cosa es el coso (2009: 631).

Este texto lleva y trae al lector entre palabras, frases y significados que se acoplan, se superponen y desorientan. La cosa se resiste a una definición uniforme, a una identidad congruente, a las presentaciones formales; designa al grupo y es la firma autoral pero

también es sobre lo que se escribe. La cosa está en las voces heterogéneas e indeterminadas, voces que deambulan en la ciudad, la vida cotidiana, los periódicos y la televisión: política, deportes, horóscopo, publicidades, noticias generales, reportajes, gritos de asombro y acertijos. En un largo poema de Santoro incluido en este número – “Los lados, las cosas y otras cosas”– se repiten y potencian el juego de ingenio, la variación, los cambios de posiciones, y se refuerza la omnipresencia e infinitud de la cosa: “Hay cosas que yo no sé, hay cosas que vos no sabés y hay cosas que vos no te imaginás [...] Las voces siempre dicen cosas” (644-645). “Cosas” es además una palabra-comodín muy frecuente en el español rioplatense, a la que el hablante recurre sobre todo, cuando no recuerda el nombre de algo. Pero lejos de entender la “cosa” como una manifestación de pobreza lexical o de vaguedad discursiva, la revista eleva su potencia múltiple, casi monstruosa, su expansión: en la cosa “hay”, la cosa “tiene”, la cosa “es”.

Fiel a la apertura que plantea el término elegido, la publicación ofrece escritos de diversos formatos: cuentos, poemas, primicias, diálogos teatrales, un “modelo de manifiesto político” del futuro, críticas bibliográficas, artículos de opinión, publicidades, instrucciones cívicas, plataformas electorales, encuestas, etc. No obstante, todas esas formas son parodiadas y resignificadas desde el humor, el guiño cómplice, la ironía política, la exageración y el costado absurdo de situaciones intrascendentes o anécdotas minúsculas.¹⁴⁹ Por ejemplo, esto ocurre con las primicias o publicidades: “LA COSA ha descubierto después de una profunda investigación, que el negro es un ser humano”. O como en “U.P.I”, donde se intercambian sintácticamente los elementos de una misma oración hasta agotar todas las combinaciones posibles: “1° Se van a aumentar los alquileres / 2° Los alquileres se van a aumentar / 3° A aumentar se van los alquileres / 4° Alquileres aumentar a los van se / 5° Los van alquileres a se aumentar / 6° Se van a los aumentar alquileres / 7° Alquileres / 8° Alquileres / 9° Se van” (2009: 642). Cabe suponer que U.P.I hace referencia a la Unión de Propietarios de Inmuebles, es decir, los dueños de esos “alquileres”. Lo que se observa es una descomposición de la estructura del anuncio o noticia. Además, se establece una paradoja entre el título y el uso impersonal del pronombre “se”, que borra el sujeto de esa acción y parece sugerir que los alquileres

¹⁴⁹ Entendemos la parodia como un discurso trasgresor y disidente, según el planteo de Mijaíl Bajtín respecto del carnaval. Para Bajtín (2003), la parodia es una operación de rechazo o de subversión, cuyo objeto es casi siempre un discurso que funciona como autoridad o como detentador de un poder, por ejemplo, los grandes medios de comunicación. Los usos paródicos de esas voces serán analizados más exhaustivamente en el capítulo III.

se aumentan a sí mismos. *La Cosa* se divierte con las discursividades y los tonos del periodismo, los desarma para rearmar una voz diferente, que mira con sagacidad e ingenio las problemáticas cotidianas de los ciudadanos porteños.

Otro de los aspectos con los que juega *La Cosa* es con los padrinazgos y tutelajes recurrentes dentro del campo literario; operaciones, movimientos, respaldos que ceden legitimación y difusión. Los prólogos, los epígrafes, las contratapas, las firmas autorizadas y otro tipo de señas y saludos constituyen muchas veces ritos de pasaje, relaciones paternalistas o amistosas entre poetas inéditos o recién iniciados y poetas canonizados, de larga trayectoria. Una figura paradigmática, en ese sentido, fue la de Raúl González Tuñón, figura crucial para el contexto de mitad de los 50 en adelante, no solo a nivel estético sino también dentro del campo político comunista.¹⁵⁰ Desde ese lugar, acompañó a los jóvenes escritores de *El Pan Duro* y *La Rosa Blindada*, como “Director de honor” de esta última, con sus respectivas publicaciones y antologías, y prologó algunos libros de poesía significativos para el periodo, como *Violín y otras cuestiones* (1956) de Juan Gelman o *Sonata popular Buenos Aires* (1959) de Julio Huasi. Santoro y sus compañeros de *La Cosa* se colocan en el lugar de quienes no cuentan con apoyos, licencias, elogios ni credenciales, con un texto titulado “Nos negaron su colaboración” y una extensa enumeración de personas de todas las épocas y de diversas procedencias – cine, televisión, literatura, deportes, artes plásticas, política, etc.–, objetos, lugares, siglas. El único que sí quiso colaborar, Dalmiro Sáenz, fue rechazado por la redacción de *La Cosa*, para “conservar una conducta” (2009: 629). Esa conducta podría ser el hecho de afirmarse por la negativa, una tentativa repetida en muchas revistas o grupos de vanguardia: ni con los escritores de *Sur*, ni con las actrices del cine y la televisión, ni con “los grandes diarios, los pequeños diarios, los diaruchos, todos los diarios”, ni si quiera con “los concesionarios de carritos de la costanera” y otras menciones de corte popular. Tampoco con Sartre, escritor que será celebrado más tarde por *Barrilete*, a quien “no le entendimos bien” (2009: 630) y por ende cortaron el teléfono. Pero *La Cosa* extrema esta falta de entendimiento generalizado hasta el punto de ser negados por sintagmas impronunciables, hechos de símbolos confusos, desconcertantes, absurdos, en los que no

¹⁵⁰ Según María Fernanda Alle (2019; 2012) para los jóvenes de la nueva izquierda de los 60, la construcción de la imagen de González Tuñón como el “maestro”, les permitió, por un lado, autodefinirse como continuadores de un proceso cultural revolucionario e inscribirse en una tradición. Y por otro, entrar en una disputa por la legitimidad de un espacio en un campo que es doblemente disidente, puesto que se trata de una posición de izquierda pero por fuera de la estructura tradicional del Partido Comunista, de la que la mayoría de ellos serán expulsados.

hay un referente claro: “También nos negaron su colaboración: \$£%()¡:1/4+?”G!=; y 1/2” (629). Los escritores de *La Cosa* parecen haber quedado “en soledad”, como en la cita de Santos, no marginados sino al margen por elección, desligados adrede de cualquier filiación, herencia o legado, sin un pasado que los reconozca como continuadores, sin presente con el cual identificarse.

2.2.1. Hacer una revista, formas de estar-juntos

Para la crítica especializada son muchos y variados los motivos que conducen a un grupo de escritores y artistas, más o menos legitimado, más o menos comprometido políticamente, a *hacer* una revista, a agruparse bajo un mismo nombre. La sociología de la cultura, desde Pierre Bourdieu hasta autores más recientes como Gisèle Sapiro (2011), afirman que el agrupamiento es una de las maneras predilectas de construir capital simbólico, sobre todo para quienes no lo detentan por sí solos. Pluet-Despatin (2017) define las revistas como “estructuras de sociabilidad”, como un tejido humano en el que siempre hay disputas e intercambios de poder. Beatriz Sarlo piensa la revista como forma de intervenir en una determinada coyuntura, de “hacer política cultural” (1992: 9). Para otros/as, son pedazos de historia, “documentos” del pasado (Beigel, 2003), fuentes de un tiempo pretérito, a lo sumo un espacio de cruce y pelea entre el pasado y el presente (Rocca, 2004), una visión del mundo u “objeto arqueológico” (Jitrik, 1993) a través del cual analizar transformaciones y recomponer debates estéticos y culturales (Girbal-Blacha, 1999; Moraña, 2003; Sosnowski, 2017). Pero qué pasa cuando la revista parece ser más un pasatiempo, una excusa para el encuentro de amigos y el intercambio de chistes y anécdotas, un medio para crear vínculos, quizás de manera desinteresada.

Agrupación, colectivo, comunidad, comité, son todos términos que remiten en su etimología, de alguna u otra manera, a las ideas de juntar, reunir, estar en proximidad y cercanía. *Formaciones culturales*, una de las categorías más utilizadas para pensar las revistas, proveniente del pensamiento de Raymond Williams (2009), alude a una suma de subjetividades que alcanzan potencia porque se articulan y comparten una misma estructura de sentimiento. Leer las publicaciones periódicas desde esa potencia afectiva y comunitaria, mirando su *adentro* y no tanto su *afuera*, sin negar todas las otras posibilidades antes mencionadas, nos deja reflexionar acerca de sus lógicas y dinámicas internas, su composición, y redefinir la categoría de *comunidad*, en este caso ligada al hacer literario y cultural. Asimismo, este enfoque vincula las prácticas llevadas adelante

por Santoro con editoriales autogestivas e independientes de los años 90-2000 y la actualidad, estudiadas por numerosos críticos desde esta misma inquietud.¹⁵¹ Omar Chauvié (2018), en esta misma línea, sitúa el trabajo artesanal de *Barrilete* como una referencia importante para editoriales y colectivos poéticos bahienses –*Vox, Mateistas, Che Grupo de Poesía, Megafón*, entre otros– que bregaban por una inserción social más amplia y una mayor comunicabilidad con los lectores.

Hablar de lazos comunitarios, de *comunidad* y no de “grupo de referencia”, nos permite aludir a un sentido de pertenencia, pero fundamentalmente de un “entendimiento común”, tal como lo caracteriza Zygmunt Bauman (2006): un punto de refugio entre potencialidades distintas que encaran un largo y tortuoso trabajo de discusión y persuasión, no para atomizar o desintegrar las individualidades sino para crear solidaridad, certezas y confianza, allí donde todo es crisis e incertidumbre. También se podría hablar de un “entramado comunitario”, noción acuñada y definida por la socióloga mexicana Raquel Gutiérrez Aguilar, como una “heterogénea multiplicidad de mundos de la vida que pueblan y generan el mundo bajo pautas diversas de respeto, colaboración, dignidad y reciprocidad no exentas de tensión, y acosadas, sistemáticamente, por el capital” (2017: 33).¹⁵² Antes, Holloway había denominado “grietas” del capitalismo a este tipo de uniones, a la “creación perfectamente común de un espacio o momento en el que afirmamos un tipo diferente de hacer” (2011: 95). Un *hacer* movilizado por el deseo y la elección propia, tendiente a la autodeterminación y no sometido a una imposición externa, a la obligación y enajenación que el trabajo para el capital supone.

Una de las muestras más palpables de esta conceptualización son las reuniones de escritura conjunta, las devoluciones grupales a los textos leídos entre participantes, las dinámicas de taller o tertulia literaria que además de materiales listos para publicar, revisados y aprobados por todos los miembros, tenían como objetivo el crecimiento y la formación poética de cada uno/a y la puesta en común de saberes, lecturas y experiencias, todo en el seno de la revista-editorial. Como se verá luego con los *Informes de Barrilete*,

¹⁵¹ Se destacan los trabajos de Luciana Di Leone (2012; 2014), Matías Moscardi (2016), Chauvié (2018) y los volúmenes colectivos compilados por Daniel Badenes (2017) y Verónica Stedile Luna (2019) que incluyen abordajes acerca del hacer comunitario.

¹⁵² Desde la filosofía política, Hardt y Negri (2011) también hablan de un común en tanto “bien colectivo”, ideas, códigos, afectos e imágenes que se sustraigan a las ideologías dominantes, al neoliberalismo, a las barreras de la propiedad privada. Formaciones sociales alternativas que, entre otras cosas, tengan como objetivo reinventar “concepciones políticas de la felicidad, la alegría y el amor” (380), apostar por la creatividad y la invención contra la miseria, contra la condición “de estar separado de lo que uno puede hacer, de lo que uno puede devenir” (381).

los poemas se leían en voz alta, con autoría oculta, se realizaban críticas y observaciones, y como afirma Carlos Patiño, “se decía este poema sí, este poema no” (Grande, 2005: s/n).¹⁵³ La asociación deriva potencia en la medida en que crea una *existencia*, en que los lazos contruidos ponen a los sujetos ante un destino o una realidad que cuando están separados, no poseen (Papaïs, 1995).¹⁵⁴ No es cuestión solo de consignas bajo las cuales agruparse o de rasgos estilísticos e identitarios compartidos, sino de amistad, de compartir una existencia deseable, un “con-sentimiento del hecho de ser” (Agamben, 2018), de modelar un *ser-en-común*, un *estar-juntos*, aunque este sea frágil, vulnerable, ocasional. Quizás por eso en *La Cosa* las biografías y las firmas individuales están borroneadas o ausentes y los verbos se escriben en gerundio, es decir, como una acción que se está llevando a cabo en el exacto momento de su enunciación, en el aquí y ahora de esa existencia conjunta, contingente, precaria, sin persona, sin género, sin número: “teniendo / sacando / aceros doblando / teniendo / sacando / doblando con manos / con manos doblando / teniendo sacando / los hilos” (2009: 651).

Los textos sin firma, escritos a cuatro o a seis manos, como corolario de momentos de distención y proximidad, rompen, de alguna manera, con la imagen idealizada del artista en soledad, del artista alejado del mundo, el “solitario e irredento”, proyectada siempre, como afirma Bourriaud (2008) por la ideología dominante. El artista no rechaza, como en este caso los escritores de *La Cosa*, lo colectivo sino las reglas vigentes en la comunidad general, a las que sustituyen con redes relacionales –estados de encuentro y de interacción humana, formas conjuntas de habitar el espacio-tiempo–. Uno de esos microcuentos, escritos ya no “en colaboración”, como se dice habitualmente, sino con autoría colectiva, es “Vida de José Palumba (toda entera)”, firmado por Rodolfo Campodónico, Gerardo Krauss, Norberto Salguero y Roberto Santoro. Allí, tal como promete el título, se cuenta una vida, la vida de un hombre común que nació, hizo algunas cosas resumibles en unas pocas líneas, y murió. Los hitos biográficos mencionados no son más que una suma de pautas fisiológicas predecibles, deberes y convenciones sociales, culturales y religiosas: bautismo, primeros dientes, primeras palabras, el paso

¹⁵³ En la entrevista inédita a Rafael Vásquez (junio de 2018) sostuvo que el objetivo del anonimato era poner por encima de todo –de los nombres propios, las afinidades electivas, los gustos personales– la calidad poética, lo que generó en alguna ocasión que, irónicamente, textos enviados por nombres prestigiosos y reconocidos fueran dejados de lado y sin publicar.

¹⁵⁴ Xavier Papaïs (1995). “Puissance de l’artifice”, *Philosophie*, núm. 47, París. Citado en: Vercauteren, Müller y Crabbé, 2010: 191.

por los diferentes niveles educativos, el servicio militar, el trabajo en una oficina, el casamiento, un hijo, la jubilación y una corta enfermedad:

Nació. Lo bautizaron. Poco a poco fue creciendo. Un día le salió el primer diente. El padre y la madre le decían ajó ajó para que lo mostrara. En realidad no tenía parecidos. Empezó a gatear antes del año. Después empezó a hablar. El triciclo y la bolita eran sus juegos preferidos. A veces ganaba y a veces perdía. A los seis años comenzó la escuela primaria. El primer día no le gustó. Poco a poco fue llegando a sexto grado. Le alcanzó el puntaje para ingresar a primer año. No era un alumno brillante pero tampoco tuvo mayores problemas. Cuando terminó quinto año se recibió de perito mercantil. Después se consiguió un trabajo. Hizo el servicio militar en Campo de Mayo. En ese año conoció una chica. Al salir de la conscripción volvió a la oficina. Cuando le dieron el tercer aumento de sueldo, se casó. La novia de José Palumba estudiaba corte y confección. Dejó para casarse. No era linda pero era una chica de su casa. Pasaron la luna de miel en Córdoba. Vivieron en la casa de los suegros de José. Cuando iban al cine la abuela le cuidaba el nene. Palumba a veces se resfriaba. No andaba muy bien del hígado. Se afeitaba todos los días. Antes de dormir se leía el diario. Se le empezó a caer el pelo. Le sacaron algunas muelas. Llegó a jubilarse como ayudante de tenedor de libros. Una vez por mes visitaba a su cuñada. Votaba. Ponía la radio. Escupía. Leía el diario. Tosía. Era socio de la cooperadora. Hacía pis. Después de una corta enfermedad murió. En el epitafio decía: Aquí yace José Palumba. (Santoro, 2009: 633).

Más allá de la tonalidad irónica y los procedimientos humorísticos, es interesante leer este texto como contracara de la comunidad literaria que se organizó alrededor de *La Cosa*. La historia de Palumba –y de Palumba hijo, anunciada para el próximo número– puede ser interpretada como una exhibición de la pasividad, la abulia o la mediocridad que el grupo quiere conjurar a través de la literatura, el humor y el agenciamiento colectivo. La figura del escritor funciona como la némesis de Palumba, alguien que transitó su existencia dentro de los límites impuestos por las instituciones (educativas, militares o sociales, como el matrimonio y la familia) y los compromisos cívicos, como votar o aportar a una cooperadora. Los escritores, gracias a la potencia de la reunión, trascienden esa vida ordinaria al volverse “ingenieros”, “constructores”, emprendedores de un proyecto cultural ajeno a la disciplina y al orden moral, no regido por instrucciones u obligaciones externas: nadie colabora, nadie dicta, todo queda en manos de *La Cosa*, una máquina polifacética, cuestionadora y burlesca. En contraste con la identidad unívoca de Palumba, los nombres propios de los escritores quedan subsumidos en *La Cosa* para devenir cuerpo, entidad, elemento abierto, ubicuo, material e inmaterial, real e

imaginario, concreto y abstracto, que traspasa lo animal y lo viviente, tal como sugiere la semántica del sustantivo “Cosa”.

Por último, es preciso dejar constancia de una diferencia vital entre *La Cosa* y *Barrilete*. *La Cosa* funcionó como un nexo entre personas con trabajos múltiples, para las cuales la literatura representaba en cierto modo un pasatiempo, una actividad ligada al placer momentáneo de compartir anecdotarios personales, lectura y escritura; la edición y el papel, en última instancia, eran la materialización de esa experiencia grupal signada por la amistad. Su poder estriba en aquello que Rancière denomina como “noches arrancadas a la sucesión del trabajo y del reposo” (2010b: 20), una inversión del ocio o de ese tiempo en que los trabajadores deberían disfrutar del sueño, en actividades de pensamiento, artísticas o culturales. Por el contrario, *Barrilete* –a pesar de que se cimentó sobre esa misma política de encuentro, crecimiento grupal y deseo– tenía objetivos mucho más contundentes y ambiciosos, a mediano y largo plazo: transformar la cultura y las condiciones sociales vigentes, intervenir en la agenda pública, movilizar las concepciones y creencias de sus lectores. Gracias a ello la revista consiguió perpetuarse por casi una década, sobreponerse a fluctuaciones en la participación, intervalos y abandonos, rediseñar y actualizar su formato en varias ocasiones. Si bien las afinidades electivas y los intereses estéticos jugaron un papel importante, *Barrilete* proporcionó a sus miembros un sustrato ideológico-político común, una “estructura de sentimientos”, para decirlo con Raymond Williams (2009), que trascendía las páginas de la revista. La militancia en la Sociedad Argentina de Escritores, las intervenciones en actos y movilizaciones político-partidarias, las declaraciones conjuntas sobre temas de actualidad, las redes con otras revistas y colectivos literarios, entre otras. La combinación de ambas líneas –el afecto, la amistad, el deseo, primordiales en *La Cosa*, y la militancia político-cultural que se fue radicalizando con los años– fue un rasgo distintivo de *Barrilete* y un modo de ejecutar en la práctica valores y preconcepciones acerca de la literatura, lo social y lo político.

2.3. *Barrilete* o cómo sacar la poesía a la calle (1963-1974)

Dentro de los estudios de revistas culturales de las décadas del 60-70, *El Barrilete / Barrilete* aparece como una referencia obligada, no solo porque fue un proyecto de largo aliento que prácticamente abarcó todo el periodo –al menos hasta la antesala de la dictadura del 76–, sino porque además pasaron por sus páginas numerosas voces

destacadas de la cultura de aquel momento.¹⁵⁵ Más de un centenar de autores, críticos, directores teatrales, cineastas, artistas plásticos, fotógrafos, políticos y ensayistas, publicaron textos, propios y traducciones, brindaron entrevistas, redactaron reseñas de libros o colaboraron con ilustraciones, grabados, historietas y fotografías. Su dirección estuvo compuesta por Santoro, Alberto Costa, Carlos Patiño, Felipe Reisin y Rafael Vásquez, y el *staff* más o menos estable de colaboradores, por: Daniel Barros, Ramón Plaza, Miguel Ángel Rozzisi, Horacio Salas, Santoro, Marcos Silber, Vásquez, Gerardo Berensztein, Oscar Smoje, Martín Campos, Costa, Patiño, Alicia Dellepiane Rawson, Oscar Grillo, entre otros/as.

Guillermo Korn (1998), uno de los críticos que, junto con Vázquez Gamboa y Kuperman Luna (1987), Ana Porrúa (1990), Mara López (2008) y Mariana Bonano (2013; 2016) dedicó un estudio crítico de *Barrilete*, propone una periodización distribuida en tres periodos.¹⁵⁶ El primero abarca los cinco primeros números, editados por Santoro de manera artesanal y personal, con ayuda de su madre Emilia Delisio. El segundo, desde el número seis (febrero del 64) al trece (diciembre de 1967), donde, según Korn, la ampliación del grupo permite afrontar distintas temáticas y disciplinas hasta entonces no abordadas. Y los dos últimos números, en los que la toma de posición ideológica es más explícita y acorde con el período de convulsión política. Estos tres momentos tienen que ver, entonces, con fluctuaciones en el equipo editorial, en el formato, en los tonos y las preocupaciones político-sociales.¹⁵⁷ Por su parte, la revista misma postula una división entre una Primera época y una Segunda época, que contiene sus últimos dos números (octubre de 1968 y el sobre N° 15 que sale en 1974) y a la que el grupo anuncia como “Nueva época”. Esta renovación no tiene que ver puntualmente con el rol de Santoro, sino con dos hechos interrelacionados: la partida de todos los miembros del núcleo fundador –dato registrado por Rafael Vásquez en su cronología del grupo– y, como consecuencia, la nueva dirección a cargo de la dupla Alberto Costa y Carlos Patiño. Ambas situaciones provocan cambios tanto en la materialidad y en el diseño visual, como en los textos

¹⁵⁵ Hasta el N° 4 inclusive fue *El Barrilete* y en adelante *Barrilete*.

¹⁵⁶ Además del artículo mencionado, Korn confeccionó el índice y la presentación de la revista para su socialización de manera digital en el sitio Archivo Histórico de Revistas Argentinas.

¹⁵⁷ Con respecto a los cambios en la dirección de la revista, encontramos, gracias al testimonio de Vásquez y el acceso a una cronología detallada de *Barrilete* elaborada por él mismo, que muchas veces las partidas de miembros se sucedían o bien por “discusiones de fondo”, como las llama Vásquez, o “por motivos particulares”.

incorporados, la línea editorial y los/as colaboradores eventuales.¹⁵⁸ Sin embargo, coincidimos con López (2008) cuando alega que estas razones no explican por completo las transformaciones internas de *Barrilete*, por ser meramente estructurales. La situación sociopolítica y los debates de la izquierda, tanto en la Argentina como en América Latina, fueron marcando una cadencia y condicionaron, muchas veces, decisiones de sus integrantes, como veremos por ejemplo en el *Informe sobre Trelew*.

Nuestra hipótesis plantea que, si bien es posible advertir variaciones en la periodicidad, en la participación de los miembros, en el diseño y la composición de la revista, existió una “estructura de sentimientos”, definida por Raymond Williams (2009) como una serie de significados y valores vividos y sentidos activamente, compartidos por el equipo editorial, que persistió desde el comienzo y hasta el final. En este mismo sentido puede pensarse el “espíritu de grupo” que mencionan Lafleur y Provenzano cuando leen *Barrilete*. Para ellos hay un “quehacer homogéneo, proyectado sobre un plano de afinidades estéticas e ideológicas” que da vida a “una voz pareja y coherente” (2006: 253-254). Esa voz no es siempre idéntica, pero a través del tiempo es posible reconocer un *continuum* que trasciende las diferencias internas y toda limitación externa.

Aquello que convoca a los poetas de *Barrilete*, y perdura como *leitmotiv*, es el deseo de “sacar la poesía a la calle”, expresión acuñada por Carlos Patiño.¹⁵⁹ Salir del salón, de las librerías, de los grandes auditorios, del grupúsculo o del cenáculo literario, para acercarse al pueblo, ganar al público masivo, a la mayor cantidad de lectores posible, un desplazamiento que también se produjo en el campo de las artes plásticas, por ejemplo, en las formas de exposición y visibilidad callejeras ideadas por *Tucumán Arde* (Longoni y Mestman, 2008; Carnevale et.al., 2015). Este objetivo se trasluce tanto en el *Informe sobre Lavorante*, primer material publicado, como en los sucesivos números de la revista y el último *Informe sobre Trelew*. De allí que “Salimos a remontarnos” haya sido la leyenda que acompañó al nombre de la revista durante el primer año. Este lema nos remite sin dudas a la imagen del escritor analizada en el capítulo 1, la del poeta en la calle, en el

¹⁵⁸ Para una consulta integral de *Barrilete* pueden visitarse los sitios America Lee y AHIRA. <https://americalee.cedinci.org/portfolio-items/el-barrilete/> // <https://ahira.com.ar/revistas/barrilete/>

¹⁵⁹ Patiño utiliza esas palabras en la entrevista realizada por Marcelo Massarino (2007) pero también en un poema titulado “Poesía militante”, publicado en el último número de *Barrilete*, cuyos versos dicen: “Hoy / el poema / comienza / cuando sale a la calle. / Ya no / sirve / hacer bellos poemas / que esperen / a sus clientes / cómodamente achados, / a la manera / de las prostitutas de lujo. / La historia / sólo amará a aquellos / que porten su poesía / como un estandarte / de combate / y avancen / con el vertiginoso / paso del pueblo” (1974: s/n).

bar de la esquina, que “sale” a escuchar las voces ruidosas y disonantes de las masas, ese gran interlocutor político de los años 60-70. Sacar y salir son verbos que se direccionan hacia un mismo sentido, un mismo movimiento: del interior al exterior, del texto a la vida, de la máquina de escribir a la vereda, de la intimidad al encuentro con las mayorías.

Los primeros 5 números enfatizan esa vinculación de la escritura con la realidad social y el compromiso de los poetas con la agenda política. A pesar de que no hay todavía un texto programático o manifiesto donde se defiendan abiertamente esas ideas, los textos citados de otros autores son un buen indicio para advertir dicha perspectiva. Miguel de Unamuno, Antonio Machado, Roberto Arlt, Rafael Barrett y Regis Debrais, proporcionan un sistema de valores e identidad ya confirmados que coloca al grupo, en línea con el pasado y el presente, con sus colegas y con “los héroes modernos del extranjero”, como dice Francine Masiello (1986). El primero de ellos pondera la osadía, frescura y potencia de la juventud, que no pide permiso y se abre paso hacia un público “universal y secular”, dejando de lado querellas inútiles con sus predecesores. Si la primera página del primer número de una revista se lee como apertura, como carta de presentación, la inserción del texto de Unamuno autoriza a los jóvenes de *Barrilete* a reflejarse en los valores allí expuestos: juventud, arrojo, originalidad y sinceridad. En el caso de Machado, “La política y otras yerbas” aparece en el N°4, con un fuerte llamado a los poetas a “dar la cara” y “escribir para el pueblo”. Con un tono pedagógico y de camaradería, aconseja:

Vosotros debéis hacer política, aunque otra cosa os digan los que pretenden hacerla sin vosotros, y naturalmente, contra vosotros. Sólo me atrevo a aconsejaros que la hagáis a cara descubierta; en el peor caso con máscara política, sin disfraz de otra cosa; por ejemplo: de literatura, de filosofía, de religión [...] (1963: s/n).

Hacer política es sinónimo de ejercer una función crítica en la sociedad, lo contrario de la apolítica, el silencio y la conformidad pasiva, algo “importantísimo”, advierte Machado, necesario para no quedar fuera ni sufrir las consecuencias de lo que otros deciden. Esta consigna es medular para *Barrilete* no solo porque encastra al escritor con la figura del compromiso descrita en el capítulo 1, sino además porque la política fue un eje gravitacional alrededor del cual la revista fue concretando opciones estéticas, ejes temáticos o de interés y formas de intervención, cuyo impacto puede visualizarse en las tres etapas asumidas por el grupo y por la crítica.

En sintonía con Machado, “La torre de marfil” de Rafael Barrett, convoca a los escritores a abandonar la torre de la indecisión, la búsqueda de perfección, pureza o lucro,

y “¡Salid! Perfumemos los pies en el rocío de los campos. Descubramos lo que el monte oculta. Viajemos. [...] Respirad el aire de combate [...]” (1963: s/n).¹⁶⁰ Al final, uno de los últimos números (Año V, N° 1) cierra con una declaración de Regis Debray, en la que se insta a los intelectuales-escritores a mirar hacia afuera, porque “Afuera, hoy, hay aviones de bombardeo, hay policías, y hay mentirosos. Además, hay hombres que se soterran en las montañas como bestias para poder vivir algún día de pie” (1968: 40). Aunque ese “afuera” cambia y presenta distintos desafíos, la inclinación de *Barrilete* hacia la coyuntura, hacia los temas que ocupan y preocupan a sus lectores, se mantendrá constante.

También la construcción de una subjetividad trabajadora, de raíces populares, con consciencia de clase y atenta a las experiencias cotidianas, es decisiva para *Barrilete* y sus integrantes: define su identidad grupal, su poética, otorga consistencia a sus posicionamientos ideológicos y políticos. Algunos de estos elementos aparecen en la genealogía autoral que *Barrilete* arma en sus números iniciales, como tener un oficio primario para subsistir, la militancia partidaria o el interés por socializar la literatura a los sectores más populares. En palabras de Masiello, forman parte de una “afirmación del yo”, inherente a la condición del escritor argentino moderno, y apuntan a lograr un *esprit de corps*, una unidad, un pacto o un “instinto de coetaneidad”, expresión tomada de Ortega y Gasset (1986: 62).

Los poemas y cuentos contribuyen por igual a forjar y amplificar dicha identidad colectiva. “El escritor célebre” de Enrique Wernicke –publicado en la sección “El Barrilete de Buenos Aires”, en el N°2– es una brevísima semblanza a un hombre absorto por su celebridad, decadente, “gris” y “triste”, que muere sin pena ni gloria, alguien que: “Manoseó a los poetas que se iniciaban en las artes y habló en todos los círculos donde los que iban eran pocos pero valían por mil” (1963: s/n). El narrador concluye frente al cadáver: “Me dio lástima”. Este texto dialoga estrechamente con los planteos de Machado y de Barrett, en tanto representa al anti-modelo, el escritor que se mira a sí mismo, que cultiva premios y es olvidado a medida que cambian las modas.¹⁶¹ La confrontación entre

¹⁶⁰ Barret (1876-1910) fue un escritor, ensayista y periodista de militancia anarquista, nacido en España y radicado en Paraguay, donde produjo y difundió su obra. El fragmento citado por *Barrilete* fue extraído de *Ideas y críticas*, publicado en Montevideo en 1902.

¹⁶¹ Con el título “Derrota de Juan Ramón Jiménez” *Barrilete* reproduce (en su N°6) un breve texto del escritor chileno Antonio de Undurraga, en el que cuestiona la objetividad de los concursos literarios de *La Nación* y cuenta de su participación, en el certamen de poesía, copiando versos de Juan Ramón Jiménez con otro seudónimo, que finalmente no fueron seleccionados.

el escritor comprometido y el “escritor célebre” ya estaba de alguna manera cristalizada para la cultura de los años 60-70: de un lado, los artistas y escritores que ponen sus vidas y obras en función de la política y las necesidades del pueblo, y del otro, aquellos que se adecuan a las exigencias de las instituciones y el mercado y obtienen réditos por ello. Un ejemplo del primero bien podría ser Gustavo Riccio, autor de “Elogio de los albañiles italianos”, poema que, como indica su título, retrata a los obreros, que son “Más líricos que el pájaro”. Al final de su biografía se lee, después de la fecha de su muerte: “El Barrilete de Buenos Aires quiere remontarse hasta su cielo” (s/n). Es habitual encontrar este tipo de comentarios en los paratextos, en los que *Barrilete* aprueba o desaprueba nombres, actitudes, creencias o ideas. Se hace evidente así la valoración de los escritores boedistas o “del pueblo”, como Riccio o como Juan Pedro Calou, a quien *Barrilete* decide rendir homenaje, frente al “obstinado silencio de los que se creen dueños de la poesía” (sic). Prestar atención a lo circundante sin dejar de lado las desigualdades e injusticias sociales que lo rodean, es el eje de las poéticas celebradas y resignificadas por *Barrilete*.

La revista y editorial toma una de las figuras de autor disponibles en el periodo y agrega sus matices, sus caracteres, para condenar desde allí otros modos de ser escritor y de vincularse con el poder, el estado y el público. Como observa Masiello, la negación y la lógica antagónica nutren los manifiestos y programas de acción de las pequeñas revistas, y conviven con la exigencia de reconocimiento y la interpelación de sus lectores y sus pares. Así, se toma distancia del torremarfilismo y de la élite letrada pero al mismo tiempo se invita, convoca y suma al resto, a los otros, con “la certeza de que si alguien queda fuera se incorporará de todas formas a nosotros” (1963: s/n). Ese texto, publicado como colofón del N°5, destaca los nombres y apellidos de sus poetas integrantes, seguidos de la frase: “Y que venga a trabajar todo el que quiera”. La revista abre sus puertas, exhorta a la acción, toma el ritmo del fervor político –tono que Masiello encuentra en los manifiestos vanguardistas del 20–, expresa una voluntad plural, inclusiva, amplia. El uso del verbo “trabajar” no es azaroso sino que se vincula directamente con la concepción que mantuvo *Barrilete* de la literatura como trabajo y del escritor como alguien que *hace*, que produce y dedica su tiempo, su fuerza física y mental; los interlocutores o potenciales participantes, en cualquier caso, debían acordar con esa idea. Y la imagen del barrilete, en tanto juego popular, barato y democrático, que cualquiera puede hacer con un poco de papel e hilo, con sus propias manos, va en absoluta sintonía con ello.

2.3.1. Literatura, medios masivos y periodismo

El programa estético-político de *Barrilete* se delineó en diálogo con tres actores esenciales para el campo literario del período, a los que dedicaremos los siguientes apartados: los medios masivos de comunicación, la cultura de izquierdas y otras revistas o grupos poéticos como *El Pan Duro* y *La Rosa Blindada*. Ya sea desde una postura antagonica o desde una fraternal, en la conversación con dichos actores, *Barrilete* reafirmó y sostuvo su punto de vista, sus elecciones, sus propuestas.

El N°2 de la revista llevaba en su portada una aguafuerte de Roberto Arlt titulada “Las mentiras periodísticas”, texto que sirve para establecer un primer acercamiento a la percepción que *Barrilete* tenía del periodismo y los medios. En ella, Arlt responde, con agudeza, a una lectora que replica su nota “Por qué no se vende el libro argentino”, con recortes de noticias periodísticas que sostienen lo contrario. La respuesta es en verdad una excusa para acusar de mentirosos, “neurasténicos” y mercenarios a quienes habitan las redacciones de los diarios: directores, secretarios, periodistas. El público embrutecido, según Arlt, carente de visión crítica, solo se interesa por el fútbol y otros divertimentos que “nada tienen que ver con la literatura”. Para el lector de *Barrilete*, esta aguafuerte puede funcionar como una introducción a las tensiones entre literatura y periodismo que tanto importaban a Santoro y sus compañeros y con quienes establecieron abiertamente un contrapunto, una oposición. De algún modo, si *Barrilete* pretendía incorporar nuevos lectores al mundo de la poesía y la literatura, era necesario disputar su atención con los medios masivos, con quienes “asediaban” al libro, tal como enfatiza Adolfo Prieto en su ensayo *Sociología del público argentino*.

Allí Prieto plantea que la radio, el cine y la televisión impusieron nuevas reglas de juego a la cultura de los años 60-70 y una de las formas que ganó mayor terreno, gracias a su poder de síntesis y rapidez para circular a través de distintos soportes, fue la noticia breve. Como señala Prieto:

La noticia breve, transmitida a reducidos intervalos, es el más eficaz mitigante que pueda imaginarse para la necesidad de novedades, para el trasfondo de curiosidad que se oculta en el corazón del hombre; un mitigante aplicado a cuentagotas que vino a sobreponerse, y en muchísimos casos a suplantar al proveedor tradicional: la literatura (Prieto, 1956: 87).

Teniendo esto en cuenta, *Barrilete* buscó reconciliar las ansias de novedad de los lectores con la literatura, a partir de los *Informes* que salían en paralelo a los números de

la revista, incluso desmintiendo aquella sentencia arltiana que desvinculaba a la literatura del fútbol o del deporte. De nuevo la inserción del nombre propio, la marca registrada Roberto Arlt, sirve para pronunciar críticas y principios que *Barrilete* mantiene pero que, a su vez, poseen un origen, un punto de anclaje previo, un antecesor al cual es necesario pagar tributo. Arlt es una autoridad indiscutible para pensar los cruces entre literatura y periodismo, porque cuestionó y transformó la prensa de los años 30 desde sus mismas entrañas. Los *Informes* también son deudores de las aguafuertes en el sentido en que, al igual que Arlt, *Barrilete* inventó y ensayó una nueva forma de expresión en vez de recurrir a moldes preestablecidos.¹⁶²

Concretamente, los *Informes* eran carpetas abrochadas de 14 x 19 centímetros, con aproximadamente diez o quince páginas, acompañados de xilografías e ilustraciones. Los autores eran convocados a raíz de un suceso que estuviera en boca de las mayorías, noticias o malestares sociales como la falta de trabajo o la pobreza. Al estilo de las justas poéticas del siglo XVIII, los poetas tenían un tiempo para componer sus textos y luego compartirlos con el resto, para su evaluación y posterior deliberación. En total se publicaron siete: *Informe sobre Lavorante* (junio de 1963), *Informe sobre el desocupado* (agosto de 1963), *Informe sobre la esperanza* (octubre de 1963), *Informe sobre Discépolo* (abril de 1964), *Informe sobre Santo Domingo* (julio de 1965), *Informe sobre el país* (abril de 1966) e *Informe sobre Trelew* (1974).

Por su calidad de folletos poéticos, los *Informes* no poseían el “estatuto cultural” del libro, como analiza Jesús Martín Barbero (1987) en relación al folletín, pues al no sostenerse de pie ni tener una portada vistosa, su materialidad no puede ser exhibida como exponente cultural.¹⁶³ Esto afecta también sus modos de adquisición, por fuera de los circuitos de las librerías, su composición, su ritmo de entrega y su estructura tipográfica.

¹⁶² La presencia de Arlt en *Barrilete* guarda cierta continuidad con una revalorización de su figura que se inicia en los años 50, con la reedición de algunas de sus obras y artículos críticos, y se consolida en los 60. En el 65 se publica *Sexo y traición en Roberto Arlt*, de Masotta, y en el 68, *La obra narrativa de Roberto Arlt* de Ángel Núñez y también *Las crisis en la narrativa de Roberto Arlt*, de David Maldavsky, estudios pormenorizados que demuestran preocupación e interés por su literatura. Arlt es reconocido además en numerosos ensayos sobre narrativa latinoamericana como *Narradores de esta América* (1969) de Emir Rodríguez Monegal o *La nueva novela hispanoamericana* (1969) de Carlos Fuentes. Ver: Borré, 1996.

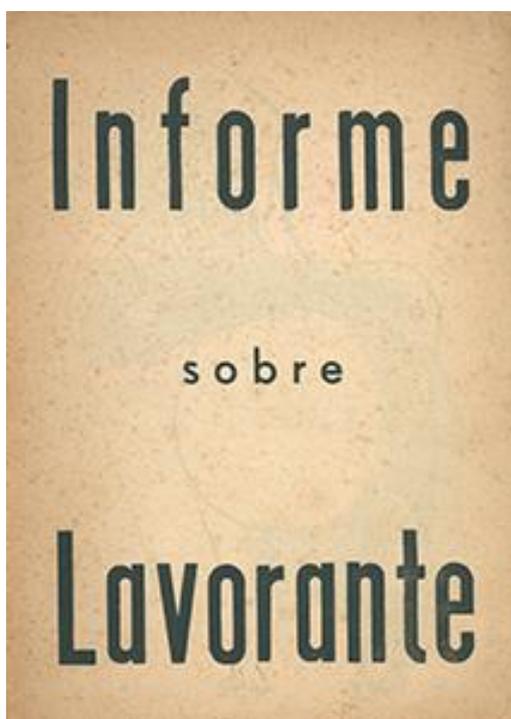
¹⁶³ Del mismo modo fueron publicados el suplemento “Cinco poetas” (1964) y el “Suplemento imprescindible” (1967). Como los *Informes*, estas fueron compilaciones poéticas (“pequeñas antologías” o “plaquetas”, según las palabras de *Barrilete*) pero sin tema acordado previamente.

Con respecto a esta última, vemos un tipo de letra grande, tipográfica, muy espaciada, ocupando íntegramente la portada y que solía variar entre el color negro y el rojo.

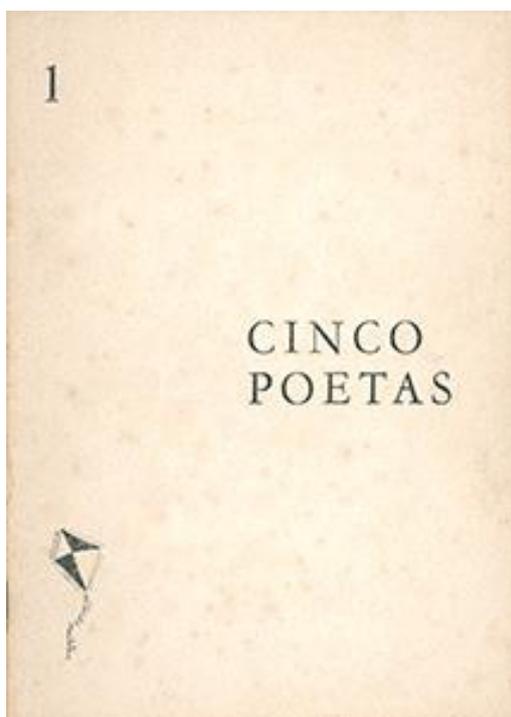
El título elegido, *Informe sobre...*, funcionaba como una especie de señuelo para atraer a los lectores hacia la poesía, género que contaba con un público mucho más selecto que los periódicos o que la revista en sí y que, en el imaginario social, no se asocia tan fácilmente con la acción de “informar”. Rafael Vásquez recuerda que la idea era que el lector fuese predispuesto a encontrar una información concreta, organizada o sistematizada, en relación con los hechos anunciados ya en el título, y no un grupo de poemas.¹⁶⁴ El verbo “informar” supone dar noticia, proveer cierta información o contenido, describir un estado de cosas, aquello de lo que se encargan habitualmente los informativos y noticieros en los medios masivos de comunicación (radio, televisión, prensa).

Por un lado, imaginar, crear y publicar estos cuadernillos fue un modo de diferenciarse de esas otras voces que “informan” (o des-informan) y de decir lo que en otro lado no era posible o se prefería callar. Parafraseando a Stuart Hall (1984), de atentar contra el aspecto manipulador de la cultura popular-comercial. “Un arte de la contrainformación”, como denominó Gilles Deleuze (1994) a cierto propósito del arte de arrancar una imagen a todos los *clichés* y volverla contra estos. Es decir, la obra de arte no como instrumento de comunicación o de información, sino como acto de resistencia, de enfrentamiento con la visión trillada o edulcorada de los acontecimientos. Por otro lado, los *Informes* significan también “una contrapropuesta al concepto de «poesía lírica» como aquella que resulta de la subjetividad del individuo”, como afirma Ana Porrúa (1990: 162). En estos cuadernillos, los poemas buscan apartarse del yo, de sus ocurrencias e impresiones en cuanto eje central y organizador de la experiencia, al ubicar en primer plano los hechos de la realidad social inmediata e insertar otras voces, murmullos y sonidos externos.

¹⁶⁴ Testimonio extraído del documental *Un arma cargada de futuro* (2010) del grupo Mascaró Cine.



Figuras 17 y 18. Informes de *Barrilete*, 1963.



Figuras 19 y 20. Suplementos poéticos.

Santoro decidió sacar este material antes que la revista porque era mucho más breve y barato de hacer, “Algo que, por contenido, forma y precio estuviera al alcance de todos” (*Informe sobre el país*, 1966). El primero de ellos agotó más de 3.000 ejemplares, a diez pesos cada uno, en pocos días. En el caso del *Informe sobre Santo Domingo*, fueron casi 25.000 en pocas semanas, según recuerda Carlos Patiño (2005).¹⁶⁵ Él resume esta experiencia del siguiente modo:

Hacíamos una suerte de periodismo poético [...] Cuando trabajas en un diario el jefe de redacción te pide una crónica. Nosotros hacíamos lo mismo pero el producto era un poema sobre un acontecimiento que recién se producía, le dábamos un enfoque distinto que le otorgaba otra dimensión a la noticia. Nuestra consigna era ‘¡para mañana, un poema!’, que a la noche siguiente se leían y seleccionábamos (Grande, 2005).

Los *Informes* adoptaron entonces el ritmo del “cierre de edición” de los grandes diarios: poesía urgente, poesía de actualidad, poesía en boca de la multitud. Esta articulación entre poesía y prensa no solo consistió en retomar los titulares que mantenían atento o preocupado al lector, sino además cuestionar el tratamiento que los medios de comunicación realizaban de dichos eventos y, como consecuencia, generar un espacio alternativo de pensamiento crítico. La mirada incisiva y cuestionadora de *Barrilete* intentaba sacudir a los lectores y despertarlos de la pasividad en la que, como refería Arlt, habían sido sumergidos. La poesía, junto con las obras visuales, resultaba el vehículo más adecuado para producir el efecto de choque con la pretendida “objetividad” de los medios: enunciados breves y punzantes, metáforas abruptas, una lengua política, violenta, malhablada, escatológica, trazos gruesos o exacerbados para los dibujos.

El primero de ellos se basó en las noticias sobre el boxeador argentino de veintisiete años, Alejandro Lavorante, que quedó en estado vegetativo luego de una pelea en Estados Unidos, en septiembre del 62, y murió un año después en Mendoza. Los poemas publicados funcionaron como respuesta a los hechos que conmocionaban a la sociedad, no solo porque estos eran *vox populi*, sino porque envolvían una situación considerada injusta. El ídolo popular cayó ni más ni menos que en Estados Unidos,

¹⁶⁵ Dice Carlos Patiño: “El *Informe sobre Santo Domingo* fue un antes y un después. Del *Informe sobre Santo Domingo* sacamos 5.000 ejemplares que se agotaron en una noche, porque íbamos a las manifestaciones y se los dábamos a todos. Yo no recuerdo haber visto un sólo ejemplar tirado en la calle. Hicimos 5 mil más y se nos volvieron a agotar. Hicimos 5 mil más, y se volvieron a agotar [...] Además te lo pedían los kiosqueros, salía un mango, que no es un peso de hoy, serían veinte guitas de hoy. Y te lo pedían de las librerías... Y lo repartíamos en las universidades también, hicimos varias lecturas de poemas en las universidades”. (2005, s/n).

símbolo distintivo del capitalismo y del imperialismo, poco después de haber perdido dos veces por K.O, empujado a seguir compitiendo por la industria del boxeo y del espectáculo. Lavorante había peleado antes con Archie Moore y con Cassius Clay (Muhammad Alí) en Los Ángeles, perdiendo en ambas ocasiones por *nock out* y quedando gravemente herido. Su cuerpo era interpretado como una mercancía más entre otras: usado, exprimido, descartado. Un “paquete postal” o un “saldo de exportación”, como se titula el poema de Ramón Plaza, un pedazo de carne, una vaca camino al matadero. “Apuntes de café”, el texto de Atilio Luis Viglino que da inicio y recrea una charla de amigos en un bar, anticipa el tono de denuncia que se incrementa en los versos siguientes:

El boxeo es duro, difícil, riesgoso. Pero quienes aún creemos en él como deporte no podemos concebir que sea antesala del crimen. Por eso nuestro simple pero sincero homenaje a Alejandro Lavorante, es un poco recordación a Benny Paret, a David Moore, y de todos los muchachos que fintiendo una ilusión, volvieron —cuando volvieron— un paso más allá de la vida, un paso más acá de la muerte (1963, s/n).

Lavorante es inscripto en una suerte de linaje de boxeadores que también murieron en condiciones, como mínimo, dudosas; bajo presión, incitado por sus jefes, con la promesa de más fama, más dinero, más honor. Todo eso provoca bronca y dolor en el *Informe*, cuya enunciación se desplaza entre una primera persona singular y otra plural. Por momentos, el sentir es compartido, y otras veces el espectador contempla a Lavorante, en soledad, anhelando que las cosas sean diferentes, esperando que una acción afortunada o un golpe de suerte cambien el final irreversible:

tiene que surgir la otra réplica ahora mismo/ para responder por docena a los que te inculcaron/ darle sin asco y hasta el final de lengua afuera/ hasta el final de sapo aplastado/ para decirle aquí estoy a los que no se metieron/ y se enjuagan las manos con detergente/ a los que te llevaron en andas y tú les sonreías/ como si el futuro sólo tuviera/ color caramelo (1963, s/n).

Ya en este primer *Informe* se genera un contrapunto entre un *nosotros* y un *ellos*, que estará presente en las próximas compilaciones y también puede leerse en la poesía de Santoro. “Qué me dicen/ los señores/ dueños del hampa/ delincuentes comunes/ que dirigen/ el boxeo”, pregunta Miguel Ángel Rozzisi en “Delincuentes comunes” (1963, s/n). Bajo la tercera persona plural se agrupan una serie de personajes e instituciones que irán mutando según el *Informe* en cuestión. En este caso son los managers, la industria

del deporte y el espectáculo, los medios –a los que se increpa por sacar provecho de la muerte, por amarillistas e indiferentes–, de quienes se diferencia claramente un *nosotros* cargado de indignación y tristeza. La escritura deviene prosaica, directa y sin demasiados rodeos, juega con el sensacionalismo de los titulares periodísticos y lanza frases y exclamaciones rotundas, acusatorias como “lo masacraron”, categóricas como “me balearon hasta el seso / me mataron”, pronunciadas por la víctima, en los versos de Plaza. Para Delfina Muschietti (1989), todas estas estrategias conducen a una desacralización o des-idealización del discurso poético, cuyo fin es ahora mostrar la hipocresía de la sociedad y sus instituciones. Finalmente, para dar cierre al *Informe*, el texto de Santoro, “Llegó la primavera”, imagina un diálogo imposible con el boxeador moribundo, al compás del vaivén del ring:

Lavorante viene y va / su brazo baila en el aire/ su cuerpo baila en el baile/
con el cross/ o con el jab / salta su risa con onzas / con su loca manera de
golpear / por arriba una cuerda / por el pecho / su corazón del ring hasta el
techo /y la cuerda que algún día no da más // [...] lavorante está que arde/ la
soga salta en el pecho/ al cuadrado va derecho/ mete y mete su detalle/ le dice
arriba y abajo/ le dice izquierda/ el manager/ le dice/ grito en inglés la tribuna/
que lo mira/ que no entiende/ que no sabe [...] si te vas/ Alejandro Lavorante/
a dios le tiramos la toalla// chau hermano/ no te vayas (s/n).

La segunda persona establece la cercanía, la intimidad, el homenaje. Después de todo, Lavorante es una víctima a la cual es necesario reivindicar, hecho que no anula su condición de ídolo, de joven promesa, hermano, héroe popular amado, al igual que José María Gatica.¹⁶⁶ *Barrilete* tiene sus “enemigos”, el *ellos* al que hay que combatir y desterrar, y también su panteón de grandes figuras a las que rescatan del olvido, admiran, celebran y despiden: deportistas, poetas y letristas de tango, militantes y compañeros/as asesinados/as. La polifonía de voces, que evidencian tanto la compilación de distintos autores como las diversas inflexiones pronominales en los poemas, ofrece al lector distintos puntos de vista de un mismo hecho, a veces opuestos o en tensión. Así como es ficcionalizada la voz de Lavorante o la de sus seguidores, también se escuchan sus jefes gritándole “¡Dale! ¡Dale! ¡Dale! / ¡Vas a ganar ese becerro de oro! / ¡Vas a ganar esa corona! ¡Dale! / ¡Vas a ganar de cosas!”, como en “Un paquete postal para Rosario” de Martín Campos.

¹⁶⁶ Santoro dedica a ambos “in memoriam” su segmento de poemas sobre el boxeo en *De tango y lo demás* (1964).

Otra de las voces en cuestión es la de los titulares de periódicos y noticieros, pero en este caso difuminada, imprecisa, como en el poema de Horacio Salas. Uno de sus versos enuncia: —La noticia que dice: ... / Un golpe más. / Abajo. / Liquidalo” (1963, s/n). En el lugar de la prensa: suspenso, pausa, espacio en blanco. Y luego la incitación, el relato desafortunado de alguien que pide más y habla de golpear, liquidar, destrozar, matar. Esta disposición gráfico-semántica, con la ausencia de comillas, generan ambigüedad al momento de relacionar ambas voces, ya que los puntos suspensivos se interponen entre verbo y objeto y no permiten una identificación directa entre la noticia y ese pedido desesperado de muerte. Sin embargo, apoyándonos en una lectura integral del *Informe*, es evidente la carga de responsabilidad que se le adjudica a los medios de comunicación, su sed de primicias y su aprovechamiento de las circunstancias. El poeta, en contraposición, observa y da noticia desinteresadamente, informa, “entera” al otro de lo que ocurre, es un nexo, un mediador, como en “Noticioso”, poema póstumo de Santoro: “El país es un kilombo / El poeta le informó / Y usted se enteró primero” (2009: 464).

En el *Informe sobre el desocupado*, la voz de la prensa reaparece en un epígrafe incluido en el poema de Armando Piratte: “No había duda, pero, ¿qué significaban esas dos colas frente al edificio de las paredes rosadas?” (*La Razón*, miércoles 10 de julio de 1963). Tal como su nombre refiere, este segundo *Informe* aborda la problemática de la desocupación, las penurias y maltratos que los trabajadores y desempleados argentinos padecen. Apenas unos días después de que se llevaran a cabo las elecciones presidenciales, la noticia citada hace referencia a una fila de desocupados frente a la casa de gobierno. El asombro y desconocimiento casi irónico o indiferente del medio es contrastado luego, en el cuerpo del poema, con el sentir y pensar de un sujeto de cincuenta años que trabajó cuarenta, es decir, casi el 90% de su vida, y transita un injusto presente de desazón y fatiga. El texto “saca a la calle”, visibiliza aquello que hay “detrás [...] de los anuncios de los diarios [...] detrás de tantas letras”, como dicen los versos de Alberto Luis Ponzo, detrás de esas “dos colas” de desocupados que la prensa convierte en titulares grises, estériles: historias de vida, cargadas de voluntad, angustia y rechazo.

En este *Informe* prima la voz de esos marginados sociales, a modo de testimonio de los padecimientos fruto del desempleo. Por eso el título se construye con un sustantivo adjetivado y no con uno abstracto, como “esperanza” o “desocupación”, singularizando o puntualizando así la experiencia en aquellos que toman la enunciación del poema para

relatar sus penas y sus críticas. Como en “Los forasteros del alba” de Ramón Plaza, que abre con la siguiente presentación:

Soy una casa vacía,
un diario olvido de los otros.

Hace mucho que salgo con la muerte en los botines,
y miro por si algo la industria necesita.

Fumo como todos,
soy pobre como nadie.

Algunos preguntan,
salen como yo en busca de la vida.

El texto es interesante porque se mueve entre la experiencia individual –lo que el sujeto percibe como propio, indicado con el verbo ser en primera persona–, y sentimientos o rasgos generalizables, compartidos con otros, como el hábito de fumar o el fin último de “buscarse la vida”. Este “nosotros” que se articula en los poemas, lo individual que refracta en los otros, los demás, se puede pensar como reverso de la comunidad positiva, de suma, convocada por el juego y la risa en *La Cosa*, que aquí se reconoce, por el contrario, en la deuda, el deber, la muerte, el dolor, la pérdida. El hambre y la desocupación en su materialidad resquebrajan y debilitan el pensamiento, la estructura emocional de los sujetos, problemas que, según *Barrilete*, hay que atender y mirar.

Por otra parte, la mención al tipo social del “buscavidas”, alguien con habilidades para sobreponerse y encontrar medios de subsistencia, resignifica positivamente al desocupado, ya que se concentra no tanto en lo que le falta al sujeto (trabajo, dinero, etc.) sino en su poder o capacidad de salir adelante ante las adversidades. Sin embargo, los tonos del lamento y la denuncia son predominantes en este *Informe*, que parece caer por momentos en el pesimismo y la desilusión. En cuanto al primero, la mayoría de los poemas aluden a dolores físicos y mentales, como resultado de la búsqueda frustrada, a episodios de maltrato y marginación, a la imposibilidad de satisfacer necesidades básicas como alimentarse o saldar deudas. Los efectos de la mala vida repercuten en el cuerpo del desocupado, como en “Diario bajo el brazo” de Miguel Ángel Rozzisi: “Y duelen los pies de caminar / y la cabeza de pensar en los chicos, / y la tos y la espalda, cada día más”. Pero quizás sea el poema de Martín Campos el más elegiaco. “Tango para un desocupado” describe una escena: la ciudad de madrugada, el cielo derrumbándose, “el

lagrimón del frío / y las manos azules”, el hambre, la rabia, las horas y el tren que pasan, la soledad. Al desocupado lo condenan sus circunstancias: “Otros trabajan. Yo me muero”. Toda esa escena está teñida de elementos que parecen extraídos de un cuadro neorrealista y que enfatizan la condición de miseria y pobreza, agravantes de esa “muerte en vida” que se sentencia al final. *Informe sobre la esperanza*, publicado dos meses después, matiza y equilibra este desencanto, este sabor amargo, con poemas que confían en el amor, el canto (la literatura, la poesía), la lucha, en la esperanza como forma de supervivencia. “No se muere aquel que canta”, promete Miguel Ángel Rozzisi. No quedarse “al margen de las cosas”, dar “pelea”, porque aun cuando todo es muerte, injusticia, desamor, “viene aquella palabra a defendernos” (“En días de morir o de callarse”, Rafael Vásquez). O una fuerza que empuja hacia adelante, “las ganas / de que mejoren las cosas y se agrande / de una vez el sol sobre los techos / de las casillas de lata” (“Canción de la esperanza”, Martín Campos); a veces es todo lo que queda, ni más ni menos, aquello a lo que aferrarse.

Por último, entendemos el *Informe sobre el desocupado* también como la modulación de una denuncia, luego exacerbada en *Informe sobre Santo Domingo y sobre Trelew*. *Barrilete* no es, en este sentido, un concierto desordenado de voces sino que hay una dirección, una guía o visión total que sobrevuela e hilvana los textos. Se trate de un boxeador agonizante o de los desocupados, el sistema de dominación es siempre el mismo. La literatura responde a él detallando los estragos que causa en las personas y condenando severamente a los culpables: los “desocupadores”, como los llama Santoro en su poema homónimo, las fuerzas militares, las multinacionales, etc. Pero también la literatura guarda un lugar para la duda, para la reafirmación y redefinición constante de su cometido. En el *Informe sobre Santo Domingo*, escrito contra la ocupación militar de los Estados Unidos en República Dominicana, leemos además de los poemas, una suerte de prólogo-manifiesto, en el que Amoldo Liberman y Héctor Yanover se interrogaban cómo dar cuenta con palabras de semejante evento:

¿Qué decir? ¿Que lo que avanza en el hueso y la entraña de los hombres no se detiene con balas— tiene un sentido porque los hombres han decidido dárselo? ¿Que no hay vandalismo ni asesinato organizado que pueda frustrar la áspera decisión de sobrevivir con dignidad y esperar con amor? ¿Que por más hombres silenciados por las bombas y los proyectiles, es el fin lo que cuenta? ¿Que allí —al final de un duro y prolongado camino— la terca esperanza de los humillados triunfará por sobre la violencia de los verdugos? (1965, s/n).

Fragmentos como este ponen en suspenso la designación o clasificación de los *Informes* como panfletos o una literatura de denuncia a secas, dado que, si bien hay convicciones ideológicas y un posicionamiento explícito frente a la urgencia de ese presente convulsionado, hay también dudas, desencuentros, preguntas que no encuentran una respuesta única y definitiva. La información tampoco es un relato cerrado o consolidado listo para deglutir, como pueden ser las noticias televisivas o la primera plana de un diario, que además borran al sujeto narrador de la trama discursiva (Martín-Barbero, 1987), sino que esta presenta fisuras y espacios en blanco; la descripción de lo fáctico, tan importante para la retórica periodística —ya fracturada mucho antes por Arlt y también por Enrique González Tuñón con sus viñetas—, parece quedar en segundo plano cuando emergen las cavilaciones de escritores y artistas, en torno a sus responsabilidades como hombres y mujeres de la cultura que desean un mundo diferente, más digno e igualitario.

2.3.2. La cultura de izquierda y el problema de la radicalización

Entonces, la pregunta central en toda esta etapa será “qué decir”, “qué hacer”, cómo y qué escribir ante el horror, ante la muerte. Algunas respuestas posibles se esbozan en los poemas y en la producción comunitaria de los *Informes* mismos. En *Informe sobre Santo Domingo*, Humberto Costantini publica “Yanquis hijos de puta” y escribe: “En realidad / sólo quería decir / eso [...] ya no se puede hablar así nomás, / hay que matar la muerte de algún modo, / hay que pelear con rabia, / destruirlos, / salirles al encuentro como sea / y además / decir, decir hijos de puta, / decir marine yanqui hijo de puta, / decirlo y masticarlo / y enseñarlo a los chicos/ como un rezo” (1965: s/n).

Costantini parece bosquejar allí una salida posible: construir una lengua beligerante, más literal que metafórica, más baja que culta, que pueda ser reproducida y memorizada con facilidad. La lengua poética debe ser performativa y catártica, un arma cargada, una trinchera de resistencia, un instrumento de pelea y justicia, todas figuraciones que *Barrilete* no inventa, pero a las que acude para ratificar su confianza en el poder de la literatura. Decir para descargarse, decir sin rodeos, decir sin más y sinceramente, dos o tres palabras punzantes, insultos, lo que sea necesario.

En efecto, este *Informe* puede leerse como denuncia de los sucesos de Santo Domingo, como elegía y proclama política, pero sobre todo como la puesta en escena de un debate colectivo, dentro del campo de la cultura de izquierda, sobre las potencialidades y limitaciones del escritor ante su tiempo. Mientras que Horacio Salas afirma que “es casi sucio escribir / mientras mueren en su primer abrazo con la sangre / hombres que nunca volverán a ver la madrugada”, Santoro duda: “no sé bien qué decir [...] soy un pobre hombre que / pone su firma / al pie de estas palabras”. Cristina Brignolo dice “ya no tengo lástima del dominicano / sino que quiero gritarle” (s/n). Porque la poesía es también grito, es levantar la voz, enérgica y fuerte, sin titubear, sin llorar. Patiño, por su parte, se apropia de frases sacras para invertir sus sentidos y apuntar directo a la institución eclesiástica; su poema comienza con un “Maldita seas llena de sangre” y deviene así enjuiciamiento, acusación. Otros siguen el mismo camino contra las empresas transnacionales, la marina y los ejércitos imperialistas, como Vicente Zito Lema, que escribe un poema-carta a un marino norteamericano a quien le cuenta de los muertos a causa de la explotación, las deudas y la lucha de clases.¹⁶⁷ El *Informe* motivó una declaración del Canciller de turno y una “misa de desagravio” para la Virgen María, en la Facultad de Derecho de la Universidad de Buenos Aires. Para Patiño esto fue una demostración de que: “el grupo *Barrilete* sacó la poesía a la calle, mala o buena, mejor o peor, pero siempre ligera y rápida porque tenía que ser comprendida hasta por el más iletrado de los hombres” (Grande, 2005).

Escribir, imprimir materiales, ponerlos a circular son las acciones que los poetas de *Barrilete* eligen para intervenir, para subsanar sus propias contradicciones y dudas. Pero esto puede ser pensado, además, como su propuesta de cara al campo intelectual de izquierda, en el cual Santoro y el grupo se reconocen, al cual adscriben e interpelan de manera constante, ya sea con una foto del Che Guevara en la portada de uno de sus números, la incorporación de frases alusivas a la revolución o retomando sus tópicos y problemas más recurrentes, como el del compromiso. Este reconocimiento, como ya anticipamos, no se dirime únicamente en la militancia orgánica de sus miembros o en afiliaciones partidarias, porque excede los programas concretos de las organizaciones y

¹⁶⁷ Termina el texto de Zito Lema diciendo: “Recuerdas john —sam o peter—/ con tu fusil de aire comprimido volabas por el patio / tachos como hoy vuelas las cabezas, / Y mañana porque tú no eres dueño de la United Fruit, / de la Standard Oil o de la General Motors, / mañana estarás en el taller lleno de grasa, / arreglando coches y pensando en las cuotas que / te faltan para el televisor o la heladera, / imagino por entonces que tu abuela habitará más allá / de los ruidos y los demás indiferentes a tu mentira / pero a tus hijos, john —sam o peter— / cómo les contarás lo de Santo Domingo.

las líneas teóricas expresadas por sus dirigentes. Ser “gente de izquierda”, como aseveran Jitrik y Sarlo, tiene más que ver, en este caso, con compartir “el espíritu de izquierda, el lenguaje de izquierda e incluso la sensibilidad de izquierda para recoger problemas” (1993: 5). En efecto, lo que nos preguntamos es cómo se disputa y redefine esa nominación en las páginas de una revista como *Barrilete*, en un momento en el que los escritores y artistas de izquierda gozaban de cierto protagonismo en la agenda cultural y el espacio público (Gilman, 2012).

Cabe destacar, antes de volver al análisis de los textos, que *Barrilete* es heredera y continuadora de una tradición de revistas culturales –varias de ellas ligadas al Partido Comunista Argentino– que desde los años 50 comenzaron a plantearse una reflexión más o menos sistemática sobre el papel social del escritor (Warley, 1993) y a deliberar en torno a las posibilidades de un programa cultural comunista (Alle, 2019c). Experiencias como las de *Contorno*, *Cuadernos de Cultura*, *Gaceta Literaria*, *Hoy en la Cultura*, *El Grillo de Papel* o *Pasado y Presente*, sentaron un precedente importante para quienes, como Santoro, deseaban una apertura de la revista literaria a los debates políticos e ideológicos del momento, que movilizara al lector hacia la acción y sumara voluntades a las causas defendidas. De allí que las enunciemos como revistas culturales, es decir, como terreno de articulación entre la política y la literatura, basado en un “editorialismo programático”, en la difusión de ideas y actividades con aspiraciones revolucionarias (Beigel, 2003). Esto no iba necesariamente en desmedro de la literatura que, como vimos, tuvo siempre un lugar predominante, aun cuando la realidad social y política aparece en primer plano como Trelew, es en los poemas donde leemos pronunciamientos y críticas, donde se tramita, por ejemplo, el duelo por los que ya no están, o se analizan los pasos a seguir. La literatura formaba parte de algo más grande, más abarcador, una noción de cultura que envolvía otras artes, saberes y prácticas, en sentido integral o totalizador, como expresan las resoluciones del Congreso Cultural de La Habana de 1968, publicadas en el N°1 de la Segunda Época. La cultura era interpretada como un campo de batalla ideológico, que podía terminar siendo instrumento de subordinación o de libertad, dependiendo quiénes y cómo la utilizaran. En esa línea, *Barrilete* habla a lo largo de todos sus números de “salud cultural”, de una “amplia cultura de masas” o “cultura popular”, como en su editorial del N° 9, para referirse a un conjunto de creaciones humanas, manifestaciones folclóricas, tradiciones cuya finalidad era “liberar” a los pueblos latinoamericanos del “colonialismo” mediático y cultural. El principio estructurador de

la cultura popular es siempre, para Santoro, para *Barrilete*, las tensiones y oposiciones entre la elite y la periferia, entre el pueblo y el no-pueblo, entre dominantes y dominados. Así lo explica Stuart Hall (1984) cuando asegura que no hay ningún estrato autónomo, “auténtico”, de la cultura obrera o trabajadora, porque esta no queda nunca fuera del campo de fuerzas de relaciones de poder, antagónicas e inestables; se construye en base a las mismas, a un proceso histórico de cambio y recambio, de apropiaciones y expropiaciones, en el que las masas no son simples páginas en blanco donde se implanta la cultura dominante o imperialista, ya que también forman parte de las luchas por el sentido y, como pretende *Barrilete*, son capaces de gestar transformaciones.

Dicho esto, es menester señalar que *Barrilete* no fue ni funcionó como un órgano de difusión partidario. Ellos mismos se encargaron de desmentir esos “equivocos generalizados” en el N°13 (1967), cuando afirman que la revista “es independiente” y “no pertenece a ningún partido político”. Incluso en un primer momento, que coincide con lo que denominaron “Primera época”, había escritores cercanos al peronismo, como Ramón Plaza u Horacio Salas, otros al PC, como Marcos Silber y otros/as anarquistas y socialistas. Sin embargo, la revista estuvo siempre dentro de la órbita de una agenda y una sensibilidad de izquierda, antiimperialista y gremialista. En todo caso, la “Segunda época” (N° 14 y 15) marca sin dudas una inclinación ideológica por el socialismo, con la reivindicación explícita del Che Guevara y la revolución cubana, que derivará en el *Informe sobre Trelew*, trabajo coordinado con el FATRAC-PRT.

Ahora bien, *Barrilete* logró hacerse un lugar dentro de ese gran movimiento intelectual progresista, apelando a una fusión ente teoría y práctica, a la militancia sindical, al humor y la ironía para retratar las problemáticas sociales, a las ediciones baratas, hechas entre varias manos, aspectos que para Lafleur, Provenzano y Alonso conforman:

[...] la tonalidad de una izquierda menos intelectualizada, menos atenta a planteos teóricos y abstractos y sí, más preocupada por responder, en el plano de la creación poética, a exigencias, rupturas, angustias, en fin, a todo el singular estilo que envuelve y acosa en su turbulencia al hombre de hoy (2006: 254).

En múltiples ocasiones, *Barrilete* buscó dejar en claro que se trataba de una revista de izquierda, pero que no descansaba en conceptualizaciones teóricas ni en la mera especulación, sino que llevaba sus propuestas a la acción, a su concreción material: “no somos teóricos, por eso trabajamos, trabajamos y trabajamos”, afirma su manifiesto

“Aflojale que colea” (N°5, 1963: s/n). Así lo formula también Marcos Silber cuando responde la encuesta “¿Qué se proponen las revistas literarias?”, en el N° 8 de *Vigilia*: “Nos negamos a quedar en puros ‘intelectuales’ de izquierda, es decir, ‘intelectuales de buenas intenciones’, llevamos hasta la versión práctica (revista) las acuciantes motivaciones teóricas que nos mueven” (1965: s/n). Esta definición sirve, por un lado, para distanciarse de cualquier figuración del escritor-intelectual como un sujeto iluminado, cuya dedicación consiste solamente en pensar o leer, desconectado de la práctica y del resto de la sociedad. Por otro, para postular la revista como una instancia en la cual las ideas y proyectos políticos podían volverse una realidad tangible que alimentara la utopía del cambio social. Ya no era necesario esperar al día en que la revolución finalmente aconteciera, porque con pequeños actos diarios esta comenzaba a ponerse en marcha. El concepto mismo de revolución, según David Caute (1968), pone en juego el papel de la voluntad en la política: la idea de que los hombres son capaces de desprenderse de su pasado y forjar una sociedad nueva.

Todos estos aspectos encuentran su cauce en “el mito de la transición”, como lo llama Gilman, una ficción mediante la cual “se tramitó simbólicamente la brecha entre la realidad y las expectativas puestas en ella” (2012: 151). En otras palabras, el mito ubicaba a los escritores y artistas en una suerte de antesala de la revolución, o de umbral que conectaba un viejo orden a punto de destruirse con uno nuevo que todavía estaba asomando. Los discursos políticos de los líderes más importantes de la izquierda latinoamericana –Guevara, Fidel Castro, Salvador Allende– así como las tareas político-culturales asumidas y las producciones literarias, daban cuenta muchas veces de esa constante partición entre presente y futuro, entre medios y fines, entre circunstancias y promesas, entre victoria y derrota.

Barrilete opta en reiteradas oportunidades por afianzar su ligadura con el presente, con lo posible, lo urgente, lo manual, e insiste en un plan de lucha con medidas concretas que, según ellos, conducirían a una transformación inminente de la cultura. No es casual entonces, leer en la revista textos vehementes o enardecidos que convocan a la militancia y a reflexionar sobre el rol de los poetas en su contexto actual. Por ejemplo, en el N° 6, un escrito intitulado adelanta la visión que se tiene de la coyuntura, algunas acciones a seguir y la concepción de la revista literaria como “la materialización de hondas razones estéticas, de caras inquietudes” (1964: 3). En cuanto a lo primero, *Barrilete* está en sintonía con el diagnóstico general efectuado por la izquierda: “resquebrajamiento

irreversible del último orden social prehistórico” y advenimiento de una etapa revolucionaria ya iniciada “por el lado del Caribe” (sic). Sin embargo, su punto de anclaje, su aporte y su campo de acción es siempre en lo artístico, literario o cultural, incluso cuando se habla de una militancia más concreta como la gremial. Dice el texto en cuestión:

[...] nunca como ahora, más apurado el artista para esgrimir la verdad. Comencemos por cuestionar los falsos esquemas. Frente a los deudos compungidos que lloran “la crisis del arte”, rescatamos la primera verdad, decimos: “arte de una crisis” [...] Están los ministros de la literatura laberíntica y escabrosa, elitistas, cultores de una artecracia que, al fin de cuentas no hace sino, disfrazar la vacuidad de contenidos con lo tortuoso de las formas. No faltan los exaltados suprapopulistas. Nuestra fuente nutricia no quiere ser otra que el gran seno popular. Pero entendemos que la literatura que desea servir a las mavorías no se puede limitar a revelar verdades de perogrullo. Debe sacudir los sentimientos, debe “llevar a las conciencias las riquezas culturales creadas por la humanidad”. “Debe satisfacer las inquietudes estéticas y ubicarlas en los niveles del desarrollo contemporáneo”. Están los teóricos perpetuados en el ocio infecundo. Los desdeñamos empuñando el ruido hacedor, ligando la creación a los grandes reclamos sociales. (1964: 3)

Crisis, orden social, reclamos, causas históricas, privilegios, emancipación, son parte de un repertorio léxico político-revolucionario, arraigado en buena parte de los intelectuales de estas décadas, que pone de manifiesto, una vez más, el descontento con la realidad social y cultural y la esperanza depositada en la construcción colectiva: afiliación gremial, alfabetización del pueblo, creación de una literatura popular. Otros términos como responsabilidad, compromiso, “toma de posición” o “verdad” remiten a las preocupaciones iniciales sobre qué hacer y cómo decir, a las que *Barrilete* contesta con su “arte de crisis”, su desvelo por unir la teoría a la práctica. Los tiempos que corren agitan al artista, lo “apurán” para que haga algo verdadero y efectivo, para salir del “ocio”, como pasividad o diversión, y de la tranquilidad del pensamiento solitario. Como aparece en la filosofía de Gramsci (1971, 1986), la síntesis entre pensar y obrar o entre teoría y acción está asociada a la dialéctica intelectuales-masa, cuyo equilibrio solo es posible si los primeros asumen la formación y difusión de una conciencia política que eleve al segundo hacia niveles superiores de cultura y amplíe su esfera de influencia. La revista, a pesar de no incorporar textos teóricos ni hacer mención de doctrinas como las de Marx, Lenin o el mismo Gramsci –con excepción de Guevara–, participa de los debates conceptuales e ideológicos de la época, con sus declaraciones de principios, notas,

convocatorias y desde los poemas. En definitiva, los escritores de *Barrilete* no creían que la teoría antecedía o prefiguraba la práctica sino que ambas eran un bloque indisoluble, aquello que el marxismo entendía como *praxis*, la articulación entre un conocimiento de la realidad, una crítica radical de dicha realidad social y un proyecto para su transformación: en este caso, la creación de una literatura “para las mayorías”. *Barrilete* bregaba por una poesía surgida del “seno popular”, que no subestimara a la masa sino que activara su conciencia, que produjera un “develamiento”, gesto que para Benjamín Arditi “equivale a hablar de la traducibilidad ante la ausencia de un mundo transparente” (2007: 206); el “develamiento” es necesario porque las condiciones de explotación y opresión no son inmediatamente evidentes, o porque quienes la viven en carne propia confunden su condición de desigualdad con el funcionamiento general de las cosas.¹⁶⁸ Para *Barrilete*, la manera más adecuada de poner en palabras ese develamiento implicaba combatir “lo tortuoso de las formas”, las escrituras encumbradas, alejadas de la cotidianeidad y la lengua de la calle; las circunstancias se convierten en acontecimientos a través de la poesía, franqueando los límites de los saberes y las prácticas.

A su vez, esa poesía de y para el pueblo que demandaba *Barrilete* requería desnudar los conflictos internos, las incomodidades y vacilaciones que pesaban sobre el escritor. Por consiguiente, muchos de los poemas sobre Santo Domingo ponen en escena una desigualdad entre la voz de enunciación o el poeta y las víctimas, los muertos, los asesinados injustamente. Mientras que el primero tiene todavía el privilegio de la vida, de “ver el sol en las vidrieras”, como escribe Salas, los otros fueron sucumbiendo, “ya no pueden vivir / ahora tienen los ojos vacíos”, en palabras de Reisin. El *Informe* adopta así una orientación pendular, que va de la confianza en la acción colectiva a la impotencia y la culpa porque la poesía no es suficiente, “no sirve” como decreta Santoro, no puede frenar la muerte ni el olvido, no puede “cambiar la sociedad” y si no puede “no sirve para nada”.¹⁶⁹ Aquí se exaspera, en cierta forma, el dilema entre la pluma y el fusil, llegando algunos textos a ponderar la acción armada por sobre la escritura, menos poderosa, menos

¹⁶⁸ Continúa Arditi: “El develamiento entra en juego porque la gente no es ciega a sus circunstancias, pero puede percibir las como el resultado de fuerzas más allá de su alcance. Traducimos una cierta interpretación del mundo a otro lenguaje de percepción para así poder plantear la posibilidad de otro mundo menos opresivo y explotador y para impulsar a la gente a perseguir ese objetivo. El develamiento como traducción es una respuesta - para bien o para mal - a la falta de transparencia de nuestras condiciones, una actividad que busca alentar esfuerzos emancipatorios o prevenir una catástrofe” (2007: 206).

¹⁶⁹ Su última publicación en vida, *No negociable* (1975) llevaba el siguiente epígrafe como “Declaración jurada”: “Si mi poesía no ayuda a cambiar la sociedad / no sirve para nada”.

efectiva: “Mi mano no tiene entre los dedos ni un fusil, ni un machete, / Tampoco — mucho menos— aguarda desvelada contra el fuego, / mi mano sólo escribe” (s/n), dicen los versos de Horacio Salas.¹⁷⁰ O cuando se habla del “Dulce y penoso oficio de la palabra”, como en el editorial “Morir de vergüenza”, publicado en el N° 11 de *Barrilete*, que además agrega:

Ahora que la vida, la historia, la suerte de los hombres apuran la conquista del gran día, el nuestro, el oficio dulce y penoso, elige las más caras obligaciones y ello se vuelve la más alta libertad. Toca engrosar la avanzada con los más tozudos escuderos de la dignidad del hombre, de la salud de su futuro [...] Los que se sienten identificados con las grandes urgencias, adelante. Los que comprendan la necesidad de aplazar para después las más hondas postulaciones filosóficas: adelante. Adelante sin declinar el espíritu crítico, arma de inestimable valía para la consolidación del entendimiento. Ahora se trata de agregar, de sumar. Se trata de “estar” en la dignidad, de salvarla, de vivirla, “para no tener que morir de vergüenza” (1965: s/n).

Aquí el mito de la transición se enlaza directamente al problema de la radicalización, a la idea de que los intelectuales, en la medida en que el proceso revolucionario se acelerara, debían acrecentar su compromiso y asumir tácticas más riesgosas o extremas como la lucha armada, porque la otra opción es la vergüenza, la cobardía e incapacidad. Es hora de añadir fuerza, audacia, a esa mano impotente que “sólo escribe”, urgente, sin demoras, sin titubeos, como exige *Barrilete* con la repetición incesante del “ahora” y “adelante”.¹⁷¹ Anteriormente en *Informe sobre la esperanza*, Salas escribía: “Ahora es el momento, / ahorremos las palabras, / de una vez empuñemos la esperanza”. Versos de un tiempo acelerado, impregnado de imágenes y metáforas de guerra y de lucha, un tiempo vertiginoso, exigente, en el que el lenguaje pareciera sobrar o ya no surtir efecto.

Bajo esta perspectiva se han analizado algunas trayectorias individuales y colectivas, como intensidades en aumento, como saltos o desplazamientos, como

¹⁷⁰ En esa misma línea podemos leer la pequeña antología “Poemas a los guerrilleros”, publicada por *La Rosa Blindada* en su número 4 (marzo 1965), con motivo del asesinato de guerrilleros del EGEPÉ en Orán, provincia de Salta. Allí Juan Gelman escribe: “yo quisiera saber / qué hago aquí bajo este techo a salvo / del frío del calor quiero decir / qué hago / mientras el Comandante Segundo otros hombres / son acosados a morir [...]” (Tuñón, Brocato, Mangieri, 2014: 183).

¹⁷¹ En los documentos del Congreso Cultural de La Habana reproducidos en el N° 14 dice directamente: “En esa lucha hay formas muy diversas de participación, pero sólo podrá llamarse intelectual revolucionario aquel que, guiado por las grandes ideas avanzadas de nuestra época, esté dispuesto a encarar todos los riesgos y para quien el riesgo de morir en el cumplimiento de su deber no constituya sino la posibilidad suprema de servir a su patria y a su pueblo” (1968: 5).

“supeditación” o “disolución” de la actividad artística específica para “pasar” a la acción político-militar, recorrido en el que, por ejemplo, se detiene Ana Longoni en su trabajo “La pasión según Eduardo Favario” (2000). El grupo *Barrilete* no está exento de esa disyuntiva, a pesar de que Santoro nunca dejó la actividad literaria y cultural y su paso por el Partido Revolucionario de los Trabajadores, grados de injerencia y posición orgánica, no está todavía determinada con claridad.¹⁷² Pero más que preguntarnos por las motivaciones que impulsaron a escritores como Santoro a apoyar la lucha guerrillera, los mandatos morales que la rodeaban y el porqué de su derrota,¹⁷³ nos convoca examinar cómo se manifestó en *Barrilete* la irrupción de esa violencia militar, o lo que en términos de Walter Benjamin (1971) podemos interpretar ahora como el pasaje de la utopía socialista a una utopía “frágil” o de “fuerza negativa”, es decir, de la creencia en el porvenir, a demorar o interrumpir el advenimiento de algo peor (Löwy, 2003).

La masacre de Trelew fue un parteaguas para el campo político argentino de izquierda, un suceso “excepcional” (Pittaluga, 2006), por un lado porque logró articular la unidad en la acción de distintos ejércitos revolucionarios que venían pensando por sí mismos, y por otro, porque anticipó la ferocidad represiva que se desplegaría en años siguientes, con su respectiva justificación mediática y amparo judicial; coincidió además con la aparición de grupos de choque anticomunistas y ultranacionalistas, como la CNU (1971) y la Triple A (1973) y el inicio de lo que algunos historiadores han dado en llamar “guerra civil abierta”, cuya desembocadura terrible fue el genocidio (Izaguirre, 2009). En ese contexto, *Barrilete*, después de un prolongado silencio, organizó, a modo de homenaje y conmemoración un último *Informe* dedicado a la masacre, su última acción grupal, impreso en 1974 al cumplirse dos años del hecho. Tal fue su contundencia, que entre 1972 y 1975 se realizaron numerosas producciones culturales en alusión a Trelew: “Glorias” de Juan Gelman, “Sangre de agosto” de Miguel Ángel Bustos, “Trelew y uno” de Carlos Aiub, *La patria fusilada* y el poema “La pura verdad” de Paco Urondo, *Libro de Trelew* de Humberto Costantini, *Ni olvido ni perdón*, filme documental de Raymundo Gleyzer,

¹⁷² Como se dijo en el Capítulo 1, sabemos que Santoro integró frentes culturales vinculados al PRT, como lo prueba el *Informe sobre Trelew*, pero desconocemos cómo fue su ingreso, cuánto tiempo estuvo involucrado, si participó o no de acciones armadas. Dicho desconocimiento se explica parcialmente por las condiciones de clandestinidad y persecución en las que muchísimos militantes vivieron durante años, y porque una buena parte de ellos fueron asesinados o desaparecidos.

¹⁷³ Ver Calveiro (2013; 2005), Vezzetti (2009) y Carnovale (2011).

La pasión según Trelew de Tomás Eloy Martínez, *Recuerda Trelew. La gota de sangre* de Edgardo Antonio Vigo, *La realidad subterránea*, instalación de Eduardo Leonetti, Luis Pazos, Ricardo Roux y Roberto Duarte Laferrière, la muestra *Ezeiza es Trelew*, a cargo de Juan Carlos Romero y Perla Benveniste, entre otros.

En principio, el *Informe de Barrilete* es un apoyo explícito a la guerrilla y una convocatoria a tomar las armas, con consignas textuales del PRT y otras fuerzas. Trelew fue internamente un “momento de quiebre” (sic), como reconoció Rafael Vásquez, para todos aquellos que debían decidir si participaban o no de la antología coordinada con el FATRAC y la COFAPPEG, contemplando, por un lado, las represalias que se habían intensificado con amenazas de muerte y listas persecutorias, y por otro, el posicionamiento táctico e ideológico que representaba. La decisión de encarar y alentar a la lucha armada dividió aguas, ya que para algunos era un hecho consumado, irrevocable y necesario, mientras que otros la veían como algo apresurado, o bien como un camino equivocado. Tiempo atrás, el asesinato del Che Guevara en Bolivia había originado un “Informe” publicado en el N°13 de la revista, en el que ya se atisbaban estos conflictos, con un tono entre premonitorio y alarmado.¹⁷⁴ Un poema de Isidoro Blaistein auguraba: “Se acabó la diversión / Esto no es joda”.

En segundo lugar, se trata de un *Informe*, como anticipamos en el capítulo 1, difícil de clasificar y muy distinto de los anteriores. Constó de más de 60 páginas sueltas dentro de un gran sobre, todo compaginado artesanalmente por los mismos participantes en la casa de Alberto Costa, allanada después por la policía. Muestra una gran diversidad de voces, géneros, discursos y soportes: palabras de Silvio Frondizi, testimonios de sobrevivientes, obras de Antonio Vigo, cables de la agencia TELAM (A y B), decretos de Lanusse, titulares de diarios, biografías de las víctimas, poemas, crónicas, ilustraciones, un mapa de la base aeronaval e informes oficiales del hecho, fotografías de los fusilados y de los militares, algunas intervenidas por artistas. A este *collage* se incorporaron además las voces de los asesinos, militares y dictadores, no solamente en forma de documentos oficiales, sino también como enunciados anónimos, escuchados por testigos la noche de la masacre y que aparecen bajo el subtítulo “Frasas para recordar” (1974, s/n).

¹⁷⁴ Estos poemas aparecidos bajo el título “Informe sobre el Che” no circularon de manera independiente, en cuadernillo tipo suplemento, sino dentro de la revista. Escribieron allí: Isidoro Blaistein, Rubén Caccamo, Horacio Staricow, Gonzalo Rojas y Carlos Patiño, único miembro estable de *Barrilete*.

Hablamos de un entramado heterogéneo, de un “montaje épico”, siguiendo el análisis de Didi-Huberman sobre el *Diario de trabajo y Abecedario de la guerra* de Bertolt Brecht, quien renuncia al valor discursivo, deductivo o demostrativo de la exposición, para desplegar, más libremente, “su valor icónico, tabular y mostrativo” (2008: 31). Como hizo Brecht magistralmente, el *Informe* yuxtapone, selecciona, crea una red de relaciones para descubrir las discontinuidades que operan al interior mismo del acontecimiento histórico. Voces en pugna por la verdad, voces que se desdican y refutan mutuamente, versiones contrarias, mosaicos de citas. Como consecuencia no es posible hablar de una única tonalidad en el *Informe*, a pesar de que resaltan el pedido de justicia y el clamor revolucionario. Por momentos se lee un tono optimista, victorioso, que anticipa que “Algún día / será la fiesta del pueblo” (s/n), como dice el poema “22 de agosto todos los años” de Carlos Patiño. Otras veces gana el discurso bélico que arenga a continuar la lucha de los caídos, de pronto interrumpido por el dolor de los familiares de la Comisión quienes firman su comunicado pidiendo: “Evitemos otro Trelew”. En algunos textos se recupera la voz de las víctimas, misma operación que leímos en el *Informe sobre Lavorante* o sobre el desocupado. En “Poema donde Rubén Pedro Bonet escribe a sus hijos”, Vicente Zito Lema, militante del PRT-ERP y abogado de Bonet, uno de los 16 fusilados, recrea su carta:

Los que lo conocieron pueden atestiguar
Que era un duro militante
Igual lo saben sus torturadores
Que no lograron sacarle una palabra
Pero también es bueno que se recuerde
Que su última carta la escribió a Hernán y Mariana
Sus hijos de 5 y 4 años
Recién llegado al penal de Rawson
Les contó cómo había viajado desde Buenos Aires [...]
También les contó que en el penal hacía frío
Pero que a él tanto frío le gustaba
Y que fumaba y que leía y que tenía en la pared
de su celda pegada la foto de Hernán y de Mariana
junto a la de Carlitos Chaplin [...]
Como Hernán y Mariana no sabían escribir
Le enviaron sus dibujos
Donde el duro militante tenía en vez de manos raíces
y un alto sombrero de payaso [...]
(1974: s/n).

Aunque el poema lo presente como “un duro militante”, imposible de doblegar aún con torturas, no es allí donde se detiene sino en su faceta paterna. La descripción del dibujo hecho por sus pequeños hijos, en el cual el revolucionario aparece como un ser lúdico, un payaso o un espantapájaros, nos devuelve una imagen de Bonet humanizado, un hombre que supo amar, reír, fumar, leer, disfrutar del frío, en contraste con el esposado, torturado, y asesinado. También la foto de Chaplin que lleva consigo hasta el momento de su muerte sopesa la hostilidad del encierro y la dureza del sacrificio militante. Para Vezzeti (2009) esta diferenciación entre el hombre, el militante y el soldado no era tan simple en el marco del guevarismo, ya que su idea de un “renacimiento subjetivo” parecía no dejar nada por fuera de las obligaciones que definían una identidad y un objeto revolucionario. Aquí el juego, la risa, la ternura de estos simples gestos acercan al guerrillero a la vida familiar, lo dotan de sentimientos nobles y humanos, en oposición a sus torturadores carentes de dichos atributos, al *ellos* que solo da muerte, como resumen los dos versos de Santoro: “nosotros vivimos [...] ellos matan” (s/n).

Si volvemos nuevamente a la cuestión de la comunidad, aquí “lo que une”, lo “común” parece ser ya no una suma de deseos y afectos compartidos, propios, sino el enfrentamiento con el enemigo, la justicia por los que murieron y la lucha de los que quedaron por seguir con vida: una “hermandad de sangre”, en palabras del Che Guevara (Bufano, 2004). Lo que parece haber entonces es un “miedo recíproco a la muerte”, tal como lo concibe Roberto Esposito en *Communitas*, ya sea porque este coincide con una absoluta contingencia (Trelew, por ejemplo) o porque simplemente coincide, “cae conjuntamente”.¹⁷⁵ No el miedo como parálisis, no como carga destructiva sino constructiva, como “potencia productiva” o “potencia congregadora”, en tanto “impulsa a reflexionar y a neutralizar el peligro” (2003: 57). En otras palabras, hay en este *Informe* un reconocimiento de la finitud, de la muerte como borde, como abismo, como riesgo, que sin embargo no inmoviliza a los sujetos, quienes a pesar de todo se defienden y reafirman su vida en medio del antagonismo. Y también una “prenda”, un “juramento” compartido, en este caso, de honrar y continuar, casi como si se fuese una venganza, la

¹⁷⁵ Esposito desarrolla estas ideas a partir del pensamiento de Hobbes, para quien el miedo es algo “terriblemente originario” pero a la vez parece inseparable de la política y del Estado. Es este último, ciertamente, el que con su permanente “amenaza de sanción” deriva del miedo primario a la muerte, un miedo “segundo y determinado”, el miedo al Estado. Es sugerente esta relación si se tiene en cuenta que, a partir de este *Informe*, el “enemigo” es asociado con el poder estatal, más precisamente con su aparato represivo, cuestión que se profundizará en el capítulo 3 al caracterizar el “terrorismo de estado” como contexto de producción de los últimos textos de Santoro.

tarea iniciada por los muertos, de seguir su ejemplo: “A los revolucionarios caídos no se los llora, se los reemplaza en la lucha”, como decía una de las tantas consignas que pintó las paredes y fue bandera en varias movilizaciones y actos conmemorativos después de la masacre.



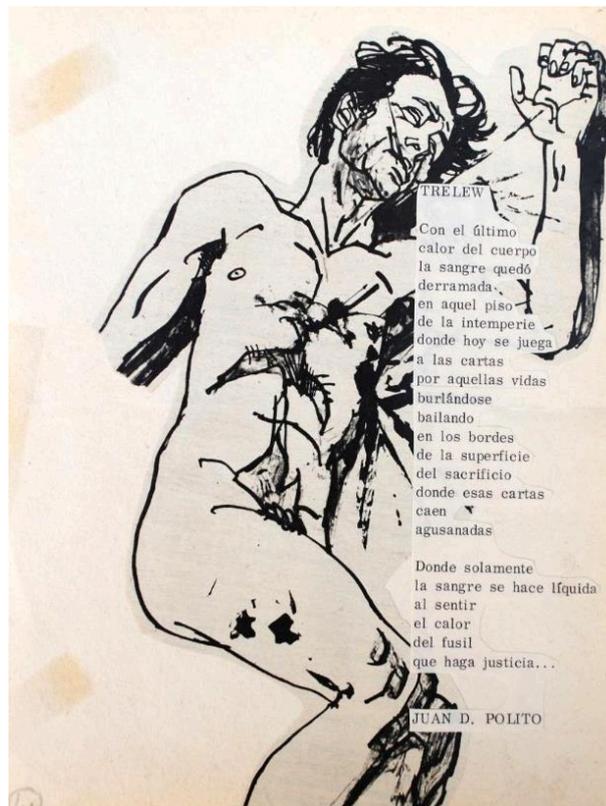
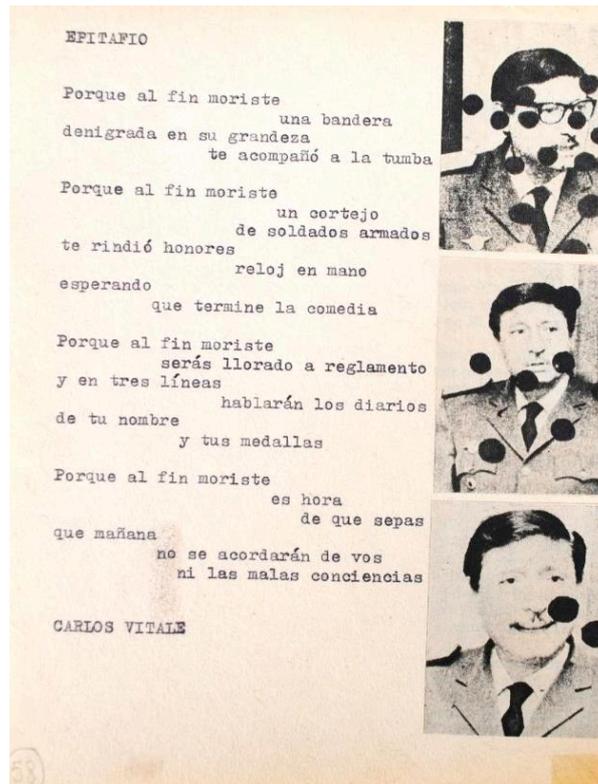
Figura 18. Entierro de Rodolfo Ortega Peña, 1974. ARGRA Fototeca.



Figura 19. Acto conmemorativo por Trelew, 23 de agosto 1974, Córdoba. Sin autor.

Del lado de la vida: los militantes, padres/madres, hermanos/as, amantes, amigos/as a quienes alguien quiere y extraña, “el gallego”, “la gorda”, seres recordados con afecto, con dulzura. Del otro lado (la violencia, la muerte, el poder despótico): los militares asesinos, solo llorados “a reglamento”, de quienes no se acordarán “ni las malas consciencias”, como dice el poema de Carlos Vitale, animales sedientos de “crimen y barbarie”, carroñas, jaurías, impotentes y cobardes. O títulos vacíos, cargos burocráticos, identidades impuestas por un sistema jerárquico, como vemos en otro texto de Santoro, “La familia unitas”, en el que se enumeran todos los rangos existentes en las fuerzas armadas y policiales. En la misma línea, un poema de Felipe Reisin se titula “Ellos” y maldice el día en que nació “la humanidad más escondida/ aquella que saca la vida a la otra mitad” (s/n). Al igual que en los versos de Costantini, aquí también la poesía renuncia a “cantar” a su enemigo porque prefiere o necesita “insultarlo”. Nuevamente se plantea el dilema acerca de la imposibilidad de la literatura frente a la violencia desmesurada de lo ocurrido y la impaciencia frente a lo que vendrá. En este caso, la literatura, el arte, la cultura no se abandonan por completo ni se consideran inútiles o estériles; están vinculadas con la política pero no de manera subsidiaria sino al contrario, el proyecto se redefine, se expande, encuentra nuevos formatos. Trelew conmueve y estimula al grupo a volver y seguir, ya no como antes había sido con Lavorante o Santo Domingo, sino ahora por los amigos, los compañeros de militancia, la propia vida, pero con objetivos, a grandes rasgos, similares: mantener el tema en agenda, reclamar justicia, habilitar un espacio de pensamiento crítico, *tomar posición*, tanto en el plano de la forma como en el de los contenidos (Didi-Huberman, 2008).

Barrilete adoptó decididamente en este *Informe* una “estética de la violencia”, términos que Ana Longoni (2014) introduce para pensar las formas que el arte asumió la violencia política a comienzos de los 70, cuyas características pueden encontrarse en el *Informe sobre Trelew*. Como expone Longoni, la violencia ya no es más una apelación difusa, abstracta o una expresión desiderativa sino por el contrario, concreta y factual, explícita y retirada, y en ocasiones se conjuga con un llamado a la acción violenta como salida legítima. Manchas que simulan sangre, agujeros que podrían interpretarse como heridas de bala sobre las fotografías de los asesinos, cuerpos desnudos, vejados, con rostros dolientes y desfigurados, son la expresión visual de esa violencia.



Figuras 21 y 22. *Informe sobre Trelew*, Sin autor, s/n.

Los poemas son igualmente revulsivos y tajantes: apellidos aristocráticos que destilan “olor a bosta”, como escribe Dardo Dorrnoro, “un mundo sucio”, lleno de chacales, ladridos, sombras, tumbas y crímenes, y que solo se revertirá “pisando apellidos, toros, / ministros, generales, / pisando nuestros propios huesos, nuestra propia sangre” (s/n). La muerte de los seres queridos y la muerte propia, ya sean desde el miedo o desde el autoconvencimiento político, adquieren una presencia inusitada en *Barrilete*, al igual que la celebración por la muerte de un culpable de los fusilamientos – “Al fin moriste” dicen los versos de Carlos Varela en “Epitafio”–.

Recurrir a los fusiles tiene un valor, en este *Informe*, ligado fundamentalmente a la idea de justicia popular y de defensa contra el adversario. Un texto de Juan D. Polito plasma esa posición de la siguiente manera: “[...] solamente la sangre se hace líquida / al sentir / el calor / del fusil / que haga justicia...” (s/n). Una memoria y una justicia auténticas para los combatientes de Trelew solo será posible si se sigue su ejemplo y ocupa su lugar en la lucha. El pedido de un “Tribunal popular” para los militares involucrados no es otra cosa que la deliberación acerca de su destino en manos de los guerrilleros, como apenas unos años atrás había sucedido con el dictador Pedro Eugenio Aramburu, ajusticiado por Montoneros en nombre de los fusilados en José León Suarez y el secuestro del cadáver de Evita. Pero además las armas se perciben como herramienta de autoprotección, como recurso ante un enemigo monstruoso y amenazante. A partir de esos indicios se puede leer “Trelew” de Enrique Courau:

Ya. / afuera ruedan el corredor / las botas de los guardias / Ya. / Están golpeando las puertas, / están sacando a los compañeros. / Uno a uno nos sacan / al corredor. / Nos llueven los insultos / y no tener con qué responder. / Ya. / Nos están disparando / las ráfagas pasan [...] / que los compañeros / juren no dejar / juren no olvidar [...] / que los compañeros / no dejen nunca / no bajen nunca las armas / sin antes no acabar / con este corredor / sin antes sepultar / este rastro de sangre / juren sin antes vencer / no dejar / de empuñar la venganza (1974: s/n).

El poema evoca, en primera persona, algo de lo ocurrido y vivido en la cárcel, momentos antes del fusilamiento: hostilidad, golpes, insultos, disparos y heridas. Si el lector se guía por el título, puede inferir que se trata del Penal de Rawson, pero también hacer extensiva la escena a otras situaciones de violencia institucional que resistían a diario “los compañeros”, una fórmula genérica con la que muchos podían identificarse. Los verbos en presente abonan la sensación de que la violencia sobreviene en ese mismo momento, ya sean los días de Trelew o los días en que vio la luz el *Informe*. Por otra parte,

los pedidos de “no dejen nunca / no bajen nunca las armas” y “empuñar la venganza”, el juramento y la promesa de no olvidar y vencer, no dejan de ser una exhortación, un compromiso futuro, que rompe la cronología de los hechos de agosto de 1972, para quienes se asumían como continuidad de ese legado revolucionario.

Finalmente, Longoni advierte “un vuelco hacia la producción gráfica y el panfleto” (2014: 176). Esto explica tanto el formato elegido, ya no un cuadernillo con hojas abrochadas, sino papeles sueltos de distintos tamaños, como la presencia de consignas y afiches tomados, sin intervención alguna, de los partidos y de las calles: “La sangre derramada no será negociada”, “Gloria a los héroes de Trelew”, “¡Tribunal popular para sus asesinos!”, “Ni olvido ni perdón”, “¡Presentes hasta la victoria siempre!”, “Han muerto revolucionarios, ¡Viva la revolución!”. Los textos tipeados en máquina de escribir, las fotocopias y recortes de diario pegados, las anotaciones hechas a mano, incluso la preeminencia de mayúsculas y las tipografías negras, al estilo estencil, dan toda la sensación de una producción casera, hecha con apremio para comenzar su difusión, más cercana al periódico mural que a los libros y revistas convencionales, justamente por el montaje de noticias, testimonios, documentos e imágenes, como huellas o marcas de una realidad sacudida que merecía volverse visible.

A modo de síntesis de lo dicho hasta ahora, lo que pone en evidencia el *Informe sobre Trelew* es que no hay en ningún momento un abandono del arte o de la literatura en favor de la militancia política. Por el contrario, se extrema la pregunta por el lugar social y político de las prácticas culturales, sus condiciones y límites, y se produce una redefinición y profundización de esa “estética de la violencia”, de su carácter “de avanzada”, como denomina Nelly Richard (2007) al arte de los años 70 que se propuso reformular su nexos con la política, fuera de toda correspondencia mecánica o subordinación discursiva, de una manera que a la vez anula el privilegio de lo estético como esfera idealmente desvinculada de los social o exenta de la responsabilidad de una crítica. Lo que hay, en todo caso, es un mayor énfasis puesto en la dimensión comunicativa del discurso estético, en su poder para agitar, contra-informar y producir una toma de conciencia en los lectores, pero también modificar su percepción, su registro sensible y afectivo, sin dejar de lado la experimentación técnica, la polifonía de voces y campos disciplinares.

2.3.3. Puntos de contacto, divergencias, lecturas

El Pan Duro, *La Rosa Blindada*, *Zona de la Poesía Americana*, *Hoy en la Cultura* y *Barrilete* fueron formaciones emblemáticas para la izquierda cultural de los años 60, en las que la poesía tuvo un lugar preferencial. Más allá de las continuidades estéticas, políticas y tempo-espaciales que hoy permiten una lectura en serie, incluso más allá de las participaciones cruzadas de sus miembros, existieron divergencias notables, segmentaciones y disputas. Las palabras de Juana Bigozzi pueden resultar esclarecedoras para comprender esas lógicas de interrelación y diálogo:

Nosotros estábamos muy divididos. La revista *El Barrilete* no tenía nada que ver con el grupo “El Pan Duro”; no había nada en común entre los que escribían a partir del tango y, por ejemplo, Alejandra Pizarnik; a su vez, Alejandra no tenía nada que ver conmigo, etc. Esto también nos dividía en nuestras actividades. Adheríamos a modos de expresión de una manera un tanto militante. No nos mezclábamos (1995: 314).

Lo interesante de esta cita quizás sea la advertencia de dos planos de análisis: uno general o panorámico, el de las “adhesiones militantes”, y otro de mayor detalle, el de un campo literario “muy dividido”, en el cual, si bien había muchos proyectos culturales con objetivos y apariencias similares, cada uno autopercibía y destacaba su singularidad en contraste con los demás. Las revistas empleaban así consignas idénticas, por ejemplo “literatura popular”, “literatura para el pueblo”, o se expedían sobre tradiciones literarias anteriores como las vanguardias y el tango, pero cada una con sus respectivas interpretaciones y por medio de distintos mecanismos.

Uno de los núcleos que atraviesa a las revistas de este periodo, como sostiene Bonano y acorde a lo dicho en el capítulo 1, son las vanguardias, sus contribuciones y posibles falencias, su tránsito entre Europa y América Latina. *Barrilete* no impugna la vanguardia en ningún momento, tampoco establece antagonismos con ella ni la limita a una mera concepción del arte por el arte. A diferencia de *Zona de la Poesía Americana*, quienes ponen énfasis en los poetas invencionistas y surrealistas argentinos de los años 40 y 50, *Barrilete* no se enfoca en ninguna corriente en particular ni evalúa o describe la vanguardia en términos locales.¹⁷⁶ Por el contrario publica textos de autores resonantes

¹⁷⁶ En *Zona...* es posible encontrar artículos de Paco Urondo, Noé Jitrik y Alberto Vanasco que ven en la labor de las neovanguardias argentinas, en especial de *poesía buenos aires* (1950-1960), una modernización de la lengua poética y la emergencia de una nueva sensibilidad, pero también una falta de conexión con el resto de la sociedad (Bonano, 2012).

como Vicente Huidobro, Raúl Gustavo Aguirre, Tristán Tzara, Jean Cocteau o Louis Aragón, pero cuyas poéticas no guardan entre sí una relación inmediata ni muy evidente. Lo que toma *Barrilete* de los vanguardistas es su impronta basada en la juventud, la irreverencia, el “antiacademicismo”, término empleado por Bonano. La juventud se expresa en la actitud de burla y desenfado con la tradición y los grandes nombres de la literatura como Borges, Lugones o los directivos de la SADE –gesto que a esta altura ya rozaba el lugar común–, y además en una reivindicación de los jóvenes como valor en sí mismo, como sujeto al que era necesario visibilizar y dar espacio. Bajo esa bandera publicaron, en la sección “El Barrilete de los pibes”, autores de entre 12 y 15 años, a quienes llamaron “nuestros pibes” o “nuestros chicos”, cuestionando el adultocentrismo propio del mundo literario que no publicaba o desoía a sus adolescentes y jóvenes escritores, a quienes ellos sí rescatan y valoran por su “naturalidad” y su “riqueza imaginativa” (N°11, 1965).

La disconformidad con un medio hostil y competitivo, su ponderación de la frescura juvenil que escapa a toda institucionalización, a toda regla, a toda burocracia, son próximos al credo dadaísta y surrealista; y a la vanguardia en general, siendo el vínculo conflictivo con lo institucional uno de sus rasgos definitorios (Bürger, 2010). No obstante, estas resonancias y valoraciones positivas no se hacían a través de textos críticos o reflexivos sobre las vanguardias o el lugar que el juego y la infancia ocuparon en ella, como sí ocurría en *Zona de la poesía americana* (1963-1964) o en *Hoy en la cultura* (1961-1966), revista impulsada por Pedro Orgambide, David Viñas y Raúl Larra, donde las reseñas, encuestas, cartas, apuntes, artículos y editoriales tenían un lugar preponderante. También en *La Rosa Blindada* (1964-1966), donde es notable la presencia de ensayos breves sobre la coyuntura histórica (Vietnam, Yugoslavia, el foquismo en América Latina) o reflexiones sobre el papel del escritor y el artista en los procesos emancipatorios, textos que *Barrilete* incorporó recién en sus últimos números. No es casual que muchos de ellos estuvieran redactados por autores cuyo perfil estaba vinculado a la investigación y docencia universitarias, como Oscar Terán, León Rozitchner o José Luis Romero, ámbitos que no solo no se destacaban en la revista de Santoro, sino que además eran impugnados. En el N°9-10, por ejemplo, la educación primaria y secundaria, una “maldita fábrica de mediocres [...] dirigida por caducos, inservibles o traidores a la patria” (1964: 24), es vista como un espacio donde se “asesinan” poetas, con consignas de escritura absurdas y reaccionarias que nada tienen que ver con el mundo real.

Por ende, mientras que publicaciones periódicas como las ya mencionadas se abocaron al formato de crítica cultural o política, con un sesgo ensayístico pronunciado y más volcado hacia el debate, *Barrilete* privilegió los textos literarios, a partir de los cuales fue perfilando su poética y sentando posición sobre hechos puntuales. Los comentarios de libros y notas de opinión no tenían regularidad dado que salían de manera esporádica y un tanto arbitraria; de hecho, habrá que esperar al N° 6 (enero-febrero 1964) para leer una de las pocas notas críticas escrita por miembros de *Barrilete*.

Una operación similar se da con la recepción del tango. *Hoy en la cultura*, por ejemplo, realiza un análisis crítico minucioso de sus letras y autores, traza genealogías, distingue crisis y rupturas. *Barrilete* acuerda con la necesidad y la importancia de esa tarea, al decir que Celedonio Flores, “el negro Cele”, “merece un estudio más profundo de su obra. Lo esperamos” (N° 7, 1964), o cuando denuncian que “Nadie abre la boca” acerca de Enrique Santos Discépolo (N°5, 1963), pero no se ocupan de ella, no asumen ese lugar. Por el contrario, escriben versos conmemoratorios como en *Informe sobre Discépolo*, cuadernillo dedicado al poeta, otro ídolo popular como había sido Lavorante, alguien a quien valía la pena recordar y honrar porque supo conmover como nadie “el alma” de estos jóvenes que lo extrañan y están “mezclados” con sus tangos.¹⁷⁷ O directamente recortan y editan poemas, nombres que les parecen significativos, sin ordenar o sistematizar su pensamiento y sus comentarios. La revista más que un espacio para debatir o examinar fenómenos socioculturales se vuelve así un escaparate, una vitrina donde mostrar las producciones actuales y también aquellas obras del pasado que, o bien dialogan con el presente, o no recibieron todavía la atención que merecían.¹⁷⁸ En vez de leer, *dar* a leer, dar a conocer, mostrar sin demasiados preámbulos, sin encuadres ni

¹⁷⁷ Así dice el poema “Funeral” de Ramón Plaza: “Este país fue el tuyo, Enrique. / Claro que ahora es otra la forma de oxidarse // El truco, Enrique, / es el domingo de la lluvia / y el tango juega, por pensar en vos, / un naipe absurdo. // Es el país Enrique. Nos buscamos. // La radio pone en tu retrato un tango viejo / A vos no te costaba: / buenos aires se escribió / con bandoneón adverso. // Ya la ciudad está tuerta, despistada / Ya nos quieren cambiar, voltearnos / por si acaso el verso muda de cianuro. // Pero no, / ya mi alma está mezclada con tus tangos, / ya arde funeral por este río” (1964: s/n).

¹⁷⁸ Hasta el N° 5, los textos de autores miembros de *Barrilete* salieron publicados sin titularse como una sección, ubicados en el centro de la revista ocupando dos páginas en sentido horizontal. Los textos de autores afines o de décadas anteriores aparecían en la sección “El Barrilete de Buenos Aires”. Este esquema se mantuvo hasta el N°10, pero los poemas de *Barrilete* comenzaron a editarse junto con los de otros escritores que no necesariamente participaban de la revista, bajo el subtítulo “Poesía argentina”. Allí se distinguen además autores inéditos, con el nombre “Primera publicación”, y autores adolescentes en “Barrilete de los pibes”. Los poetas de *Barrilete* editaron de forma paralela dos suplementos antológicos con sus textos, titulados “Cinco poetas” (1964) y “Suplemento imprescindible” (septiembre 1967).

estudios, mostrar como sinónimo de compartir. En este sentido, *Barrilete* tiene un modo de justificar sus selecciones mucho más conciso y directo, en general redundante sobre las mismas premisas, que detallado, agudo, examinador. “Nosotros apenas consignaremos lo que sigue”, admite *Barrilete* en su introducción a los poemas de Pascual Contursi: algunas “fechas, nombres, recuerdos lejanos”, algunas “cosas”, no más (N°11, 1965).

La figura del “homenaje” es una de las más utilizadas a la hora de comentar los textos elegidos, en las notas al pie bio-bibliográficas de dos o tres párrafos que los acompañaban. Bajo esa forma *Barrilete* se proponía revertir el silencio o el desconocimiento al que fueron sometidas obras que ellos consideraron cruciales, valiosas y representativas de una cultura atenta a los problemas del hombre corriente, trabajador, habitante de la gran ciudad. El proyecto se postulaba, en efecto, como acto de justicia, como reconfiguración del capital cultural, como recolocación de lo residual y lo emergente contra lo canónico, lo consagrado y dominante, según el esquema de Raymond Williams (2009). Los autores mismos de *Barrilete* se inscribieron en ese gesto en calidad de novedad marginada o desatendida por el campo literario. Una breve intervención publicada en su segmento “Paredón Literario”, reclaman atención para los *Informes* apuntando a *Propósitos*, publicación a cargo de Barletta: “Cuando un semanario no da por recibidos ni dedica una sola línea a cosas tan importantes como los *Informes* [...] su director *se equivoca*” [subrayado del texto original] (1964: 12).¹⁷⁹ En otro número se quejan de que “la llamada literatura popular organizó el silencio” en torno a los *Informes* y que tales “todavía esperan [...] la opinión de la ‘crítica seria’ del país” (1963b: s/n). Para sopesar esa indiferencia lanzan diversas estrategias de autopromoción, comentarios y reseñas sobre los *Informes*. En el N° 7 comparten una carta de Gabino Alejandro Carriedo, escritor y editor español vinculado al tremendismo, en la que afirma haber recibido *Informe sobre la esperanza* y los aplaude porque “saben a dónde van y saben cómo ir” (1964: 24). Antes, en el N°3, agregan un cartel en letras mayúsculas que ocupa un cuarto de página, donde se advierte al lector que si no leyó el *Informe sobre Laborante y sobre el desocupado* “está en deuda” (sic). También preguntan por los *Informes* a Héctor Agosti, quien responde: “Los tengo por una excelente experiencia de poesía colectiva, esto es, de la aplicación de la sensibilidad de un grupo de poetas al tratamiento de un mismo tema de honda emoción popular” (1964: 14). Al cabo, estas

¹⁷⁹ A partir del N°4 *Barrilete* empieza a publicar una lista de las revistas y los libros recibidos.

secuencias agrandan la imagen de jóvenes exaltados, activos, seguros de sí mismos, que no piden permiso ni se guardan reproches y salen a buscar repercusiones de sus materiales.

Hasta aquí vemos entonces que *Barrilete* se aparta del ejercicio de lecturas críticas en torno a la poesía argentina de la primera mitad del siglo XX, y se acerca más al movimiento del antólogo o compilador: elegir, copiar, pegar, presentar didácticamente, superponiendo tiempos, geografías, estéticas. Y esto no anula puntos de contacto con *Zona...* o con *La Rosa Blindada*, revistas en las que también existió una necesidad de definir la poesía y el lugar del poeta en la sociedad, aun reconociendo, como dice el “Testimonio” de R. G. Aguirre (Nº7, 1964), que la misma no puede definirse con exactitud. Sin embargo, allí Aguirre, quien fuera director de *poesía buenos aires* (1950-1960), introduce una palabra clave para el periodo de los 60: comunicación, es decir, la poesía como acto comunicativo. Su utilización da cuenta de un deseo compartido con los grupos ya mencionados, de romper con el hermetismo del poema y volverlo hacia el contexto, de salir de la mera “evasión” o la “quinta costilla metafísica”, como dice el editorial de *Barrilete* titulado “Crisis” (Nº 7), y ponerse “cara a cara con la historia”, ligarse “a la suerte del pueblo” (sic). Los artículos de Urondo y Jitrik en *Zona...*, analizados por Bonano (2012), emplean términos análogos: la poesía como “vehículo”, como “expresión de aquello que nos concierne”, de la “perplejidad humana y social de los argentinos”. “Alrededor del tema de la comunicación” escribe también Carlos Alberto Brocato, director de *La Rosa Blindada* junto con José Luis Mangieri. En sus “Notas”, Brocato se opone a los “fetichismos de la palabra”, a los “juegos estériles, gratuitos, del revolucionarismo formal”, a los “esteticistas” e “idealistas” que caen en “infladas fabulaciones eruditas” (Tuñón, Brocato, Mangieri, 2014: 348-350). Sus exploraciones buscan “desmitificar” todo entendimiento de la poesía como campo de significación ajeno a la realidad y sus objetos; el poeta debe generar lazos entre el mundo simbólico del poema y el mundo material, para provocar emociones y reacciones en los lectores.

Todos estos planteos no demandaban en forma alguna la renuncia a la experimentación formal, a la dimensión iconoclasta de la literatura y el arte que los vanguardistas como Tzara utilizaron para incomodar “a los burócratas”, tal como lo reconoce *Barrilete* en su homenaje. Era justamente con la vanguardia y con el tango, es decir, considerando los aportes de ambas tradiciones, que estas revistas emprendieron el

camino hacia una poesía que superara el aislamiento de su público, la división entre la cultura alta y la popular y la imitación de modelos foráneos.

Este último aspecto, sin embargo, no se manifiesta en *Barrilete* como una preocupación en términos nacionales o por el pasado y futuro de la poesía nacional, como puede leerse por ejemplo en los trabajos de *Zona...*, porque su perspectiva es latinoamericana y antiimperialista. Se trata de una mirada anclada en América Latina, con extensión a otros países en lucha contra el imperialismo norteamericano, que empieza a consolidarse a partir del N° 6. Allí *Barrilete* incluye poemas de Vasile “Vasko” Popa, un escritor de origen rumano, partisano y sobreviviente de los campos de concentración del nazismo en Yugoslavia. En el N° 7, de Heitor Saldanha, poeta brasileño, cuyos textos tienen como protagonistas a los trabajadores de las minas de carbón.¹⁸⁰ Ambas presencias establecen una amplitud de la poesía de Buenos Aires hacia otros lugares, ya sean remotos o lindantes, afines al programa estético-político de la revista. También hay inclusiones de poetas norteamericanos pertenecientes a la *beat generation*, como Allen Ginsberg o Lawrence Ferlinghetti, que si bien nacen en el epicentro del capitalismo, ofrecen una visión desencantada y negativa del “sueño americano” basado en el progreso y felicidad.¹⁸¹

La poesía argentina comienza a leerse como una expresión o una voz más entre otras, para testimoniar “las grandes urgencias” (“Editorial”, N° 11), “el destino del hombre [...] hoy aquí” (N°6). En ese sentido, y al igual que *La Rosa Blindada*, *Barrilete* emprende la difusión de autores de poesía argelina, venezolana, uruguaya, costarricense, chilena, mexicana, entre otros, cuyos aspectos principales dialogan con las publicaciones locales: juventud, actualidad, preocupaciones sociales, activismo político en algunos casos. Ya en el N° 14 se termina de afianzar la orientación tercermundista, con la adhesión al Congreso Cultural de La Habana de ese mismo año, en el que se llama a “huir del nacionalismo estrecho” y del “universalismo imitador”, situándose en el Tercer Mundo, “donde está teniendo lugar hoy [...] la guerra popular en defensa del futuro de la

¹⁸⁰ Los poemas eran inéditos en ese entonces y se publicaron en *Barrilete* en su lengua original, junto con la traducción a cargo de Andrés Avellaneda.

¹⁸¹ El poema de Lawrence Ferlinghetti publicado en el N°8, “Obligando al basurero”, expone la mugre de Nueva York, sus basurales, cementerios de automóviles, ropas podridas, su olor a subterráneo, y las vidas de sus vagabundos y desterrados sociales. “Un supermercado en California” de Allen Ginsberg (N° 9-10), a partir de un diálogo con Walt Whitman, se pregunta por la “América perdida”, por el sueño de un hogar, sin aguas contaminadas, sin soledad y sin fatiga.

humanidad” (1968: 4-5).¹⁸² En la tapa, la caricatura de Superman pensando “Debo averiguar qué sucede en el Tercer Mundo”, acompañada de la frase de Julio Cortázar, “Todo intelectual, digno, consciente, revolucionario, pertenece al Tercer Mundo”, alimentan esta construcción de una izquierda latinoamericanista, tercermundista, muy a tono con los componentes ideológicos de su tiempo.¹⁸³ Y en la primera página, como continuación de la tira, Superman, sobrevolando una especie de aldea tropical, clama: “¡Debo informar a Johnson cuanto antes...!”.

Antes, en 1965, el *Informe sobre Santo Domingo* había dado cuenta de una sensibilidad que, sin relegar los conflictos nacionales, elegía pronunciarse con respecto a otros países subdesarrollados u oprimidos por las grandes potencias, cuya preocupación por lo que pudiera ocurrir en esas tierras aparece referenciada en Superman, su informante o enviado especial.¹⁸⁴ Después, serán los poemas-misiva de Santoro contra la dictadura de Pinochet, o el catálogo “La Pluma y la Palabra”, cuya apertura contó con un libro de Mafhúd Massís, escritor chileno de origen palestino, seguido de otros autores latinoamericanos como Héctor Borda, boliviano, o Elvio Romero, paraguayo.

¹⁸² Ese mismo año Ricardo Piglia, Roberto Cossa, Juan Carlos Portantiero, Andrés Rivera, León Rozitchner, Paco Urondo, Ismael Viñas y Rodolfo Walsh fundan la revista *Problemas del Tercer Mundo*. En su primero número asumen una posición que “nace desde nuestra situación local (desde lo nacional), en el marco común de la lucha de lo que se llama el “Tercer Mundo” (el de los pueblos del Tercer Mundo) al que pertenecemos, y, en particular, en el marco común más inmediato de las luchas de los pueblos de nuestro continente, convertido en el terreno de caza exclusivo del imperialismo norteamericano, que no sólo nos explota y oprime, sino que intenta usarnos como su retaguardia estratégica” (1968: 4).

¹⁸³ El tercermundismo puede entenderse, a los efectos de esta tesis, como un conjunto de iniciativas políticas, sociales, intelectuales, basadas en la solidaridad o mancomunación entre zonas geográficas subdesarrolladas y oprimidas por los países centrales. En un primer momento, en los años 50, el concepto hacía referencia a aquellos países que no se habían adscripto ni al bloque capitalista ni al socialista, nucleados mayormente en el Movimiento de Países No-Alineados (MNOAL), influenciado por la teoría de la dependencia y del desarrollismo en boga. Más tarde, ya en los 60, adquirió matices reivindicativos, de cooperación y coordinación, no tan ligados a cuestiones económicas o geopolíticas. En 1966 se celebró la Primera Conferencia Tricontinental de La Habana y se creó la Organización de Solidaridad de los Pueblos de África, Asia y América Latina, para apoyar las luchas del Tercer Mundo contra el imperialismo, el colonialismo y el neoliberalismo. Ver: Hobsbawm, 1998.

¹⁸⁴ Silvia Sigal reconoce que la ola tercermundista tuvo un “sitio de honor en las publicaciones intelectuales. El progresismo argentino no había estado nunca cerrado al exterior pero, antes de 1960, su interés era atraído particularmente por episodios ligados a la dominación norteamericana en América Latina. Ahora, en cambio, están atentos a movimientos nacionalistas o revolucionarios en países del planeta que habían sido, hasta esos tiempos, prácticamente desconocidos [...]” (1991: 193).

barrilete

TODO INTELLECTUAL, DIGNO, CONSCIENTE, REVOLUCIONARIO
PERTENECE AL TERCER MUNDO. — JULIO CORTAZAR.

NUEVA EPOCA



JEAN PAUL SARTRE
REGIS DEBRAY
JULIO CORTAZAR
BERTRAND RUSSELL
ALLEN GINSBERG
FELIX GRANDE
HUMOR - SINE

REPORTAJES A:

MARIO BENEDETTI
FERNANDEZ
RETAMAR
SINE

BUENOS AIRES
POESIA 60

BLAISTEIN - COSTA
CACCAMO - GRINBERG
DIAZ - MARCHISIO
PATINO - VASQUEZ
JUAN - GELMAN

RESOLUCION
GENERAL CONGRESO
CULTURAL DE
LA HABANA

Octubre 1968

Año V - N° 1

Segunda época

\$ 200.—



Figura 24. *Barrilete*, Tapa N°14, 1968.



Figura 25. Primera página N°14, *Barrilete*, 1968.

En línea con esto, es imprescindible una mención a los cuestionamientos que desde *Barrilete* sufren nociones como las de patria, país y nación. La poesía de Santoro juega y desarma el sentido alrededor de dichos términos, tal como veremos más adelante en el Capítulo 3 cuando nos dediquemos a sus últimas publicaciones. Pero mucho antes, en el *Informe sobre el país* (1966), se empieza a desconfiar del alcance de estos términos y a desnaturalizar sus usos más comunes. “El país es un engaño, cómo decirlo, / el país es la gente”, comienza el poema de Felipe Reisin, en diálogo con Santoro que dice “El país es usted” o “mi patria soy yo [...]”.¹⁸⁵ Por ende, el país es un concepto maleable, expropiable, existe en tanto haya personas que se identifican como tal, independientes de cualquier estructura, monumento o relato, como plantea “A no engañarse” de Rafael Vásquez: “Una vez nos contaron la historia nacional / para siempre / y todavía nos repiten las mismas palabras / como los viejos textos escolares. / Pero crecimos”. Y “crecer” en este *Informe* tiene que ver con dejar de creer “los trucos de los viejos payasos”, los “cuentos”: el cuento de la industria nacional, al que ataca Carlos Patiño en “Cómprele al país”, el cuento de la armonía y la paz social, el cuento de una nación unida y próspera. El norte argentino – Tucumán sobre todo, Jujuy– aparece para dejar en evidencia los silencios, las fisuras o las grietas del país, con la explotación en los ingenios, sus luchas obreras, su “tristeza” y su “rabia”, como muestran “Tucumán” de Cristina Brignolo o “Este país” de Alicia Dellepiane Rawson. Y finalmente, “Informe al país” de Alberto Costa dictamina: “Pero sucede / que crecí / que crecimos / que nos creció el país / que se acabaron los colores calmos / que se transformó todo / en rojo violento de odio de lucha / y de esperanza” (1966: s/n). Al hablar entonces de opresión y muertes, de lucha, se vuelve necesario mirar más allá de los límites fronterizos y las insignias y converger con otros que también sufren las consecuencias de un sistema político-económico neocolonial: otros países del Tercer Mundo, otros países que resisten como Cuba, Chile o la República Dominicana. En todo caso, reemplazar los símbolos nacionales por un “rojo violento”, el rojo de “la sangre derramada”, como leíamos en el *Informe sobre Trelew*, pero también el rojo socialista, el rojo de las banderas de izquierda, porque como proclama uno de los poemas póstumos de Santoro: “Y una sola bandera que nos guía: / la de la resistencia popular” (2009: 626).

¹⁸⁵ Este último verso corresponde al poema VII de *Pedradas con mi patria* (1964).

2.3.4. Al “paredón literario”. Polémicas estéticas, afirmaciones colectivas

En este marco, *Barrilete*, a través de la voz de Daniel Barros, tiene un intercambio polémico con los miembros de *El Pan Duro*.¹⁸⁶ En su artículo “Poesía argentina 1963”, publicado en el N° 6, Barros realiza una apreciación crítica de “los grupos poéticos y revistas que se ocuparon de la poesía el año pasado, incluso algunos periódicos” (1964: 14).¹⁸⁷ A priori, no es casual su inserción en este número, que funciona como una suerte de renovación y corte con los modos en que se venía editando la revista anteriormente. Se amplía el consejo de redacción que pasa a ser conformado por Barros, Plaza, Rozzisi, Salas, Santoro, Silber y Vásquez. Se pasa de 5 páginas totales a 15, cambia el grosor de las hojas, se añaden colores, publicidades, se publican los textos de *La Cosa* en una sección titulada “Humor”, entrevistas, la columna de Barros, dos críticas a libros publicados por autores de *Barrilete*, y el espacio polémico “Paredón literario”, que tendrá continuidad en los cuatro números siguientes.

“Paredón literario” es una sección en la cual *Barrilete* polemiza con distintos referentes de la cultura, a través de diversas estrategias y tonos. Por ejemplo, con la publicación *Bibliograma*, a quienes critican por “un artículo en el que se efectúa la defensa de los editores que no publican autores argentinos”, editores que casualmente les pagan “avisos” regulares (N°6, 1964: 12). Con Barletta, cuando lo interpelan por no acusar recibo del envío de los *Informes* y no apoyar a los jóvenes escritores más que con declaraciones banales. También muestran su enfado y sus duros cuestionamientos respecto de una disposición de la Dirección Nacional de Comunicaciones que prohibía la circulación mediante servicios postales de libros de Trotsky, Paul Éluard, Brecht y otros (N° 8, 1964: 8). En el N°9-10 se publican una serie de textos humorísticos breves, sin firma, en los que se ironiza sobre la hipocresía en la sociedad y en el arte, las frases hechas, el psicoanálisis y, de nuevo, sobre Aristóbulo Echegaray, director de *Bibliograma*. Y finalmente en los N° 6 y 7 el contrapunto con el grupo *El Pan Duro*.

¹⁸⁶ *El Pan Duro* fue “un grupo de poetas”, como lo define Héctor Negro (2008), cuyas principales actividades consistieron en publicar poemarios de sus miembros y organizar lecturas en vivo, con música y otros artistas, en cafés, bares y librerías de Buenos Aires. Su vigencia va de 1955 a 1964. Estuvo integrado por Juan Gelman, Juana Bignozzi, Hugo Ditaranto, Héctor Negro, Julio César Silvain, Rosario A. Mase, Luis Alberto Navalesi, Roberto Díaz, Guillermo Harispe, Atilio Jorge Castelpoggi, Alberto Wainer, entre otros.

¹⁸⁷ En julio de ese mismo año, según registra Rafael Vásquez, Barros abandona el grupo.

El nombre elegido puede hacer alusión, por un lado, al “paredón” como sitio de defensa y contención donde guarecerse, y por otro, al paredón en tanto lugar de castigo, de ejecuciones, del cacheo policial o la incriminación. De cualquier manera, estos sentidos remiten a cierta dimensión hostil y beligerante de las discusiones, a lógicas de enfrentamiento, de ataque y defensa. Y a pesar de que el contrapunto con *El Pan Duro* tenga un tono menos iracundo y burlón que otros, lo entendemos como una querrela en tanto *Barrilete* lo utiliza para disputar “a otros sectores de la “literatura popular” su colocación como legítimo representante de la poesía del “pueblo” (Bonano, 2016: 242).

Daniel Barros comienza su “breve panorama” destacando “el trabajo de los poetas pese a la casi total aridez de la ayuda económica [...] a la falta de lectores” y al “estado constitucional con fórceps que vivimos”. Luego deja en claro que “en un ‘grupo’ siempre hay un grado de afinidad, y en el caso de los poetas tal vinculación se produce por una unidad de causa, de ubicación, más que por razones de índole estética”. Como exponente de sus propias palabras, menciona brevemente los *Informes* de *Barrilete*. Una vez asentado este reconocimiento del trabajo de todos, pero delimitadas las producciones de *Barrilete* como las que mejor responden a las demandas del contexto, Barros se refiere a una antología de aquellos que pasaron por *El Pan Duro*, aparecida en las ediciones de *La Rosa Blindada*, ese mismo año. Y opina:

Me parece oportunista el editorial que da nacimiento al grupo en: "ese 1955, con pueblo ametrallado, flores y marineros en andas en las calles del barrio norte...", ya que por otro lado sus integrantes “maduraron en la demagogia social del peronismo”. No caben dudas que, por su ubicación política, todos tuvieron que ser antiperonistas en 1955. Como si fueran la trinchera fuerte del país en materia poética, llaman a colaborar a “esos jóvenes que planean un acto de lectura de poemas” de vez en cuando. Lo cual resulta pedante. (1964: 14). Pocos nombres rescataría de sus integrantes presentes y pasados: Juan Gelman, Juana Bignozzi (ambos dejaron de estar en seguida) y a veces Julio C. Silvain y Guillermo Harispe. De los demás sólo queda la idea de haber leído a algún poeta grande (Éluard por ejemplo) y/o tener un corazón grande para el “amor” verbal hacia el pueblo.

De la cita se pueden desglosar varias cuestiones. Primero, que las críticas de Barros apuntan más que nada a posicionamientos políticos, actitudes y gestos y no a las particularidades poéticas del grupo o de la antología, puesto que, si bien selecciona los nombres que “rescataría”, no se explaya sobre ello en ningún momento. Segundo, los calificativos “oportunista” y “pedante”, independientemente de las filiaciones ideológicas de los miembros de *El Pan Duro*, parecen desacreditar la intervención del grupo por haber

sido fundado en vísperas de un golpe de estado militar, coincidencia que pondría en duda su honestidad y su compromiso. Pero el problema tampoco parece radicar solo en ese dato histórico sino en el hecho de que se impongan como representantes de los jóvenes, como “trinchera”, cuando la mayoría de ellos, según Barros, no tienen valor ni estético (solo se salvan por haber leído “algún poeta grande”) ni ético (no lograron trascender el terreno “verbal”); la grandilocuencia de aparecer en plena convulsión política y reclamar la atención del “pueblo” no se condice con la calidad poética ni con sus acciones.

Después de dar este parecer sobre *El Pan Duro*, Barros califica a *Zona de la poesía americana* como “la mejor revista de poesía del país”, especialmente por los aportes “positivos” de Francisco Madariaga, Eduardo Romano, Juan L. Ortiz y Miguel Brascó. También se ocupa de otras revistas menos conocidas o del interior del país, pero con juicios bastante superficiales y caprichosos, como al decir que Luis Massa y Raúl Quevedo “tienen poemas rescatables” o que Tilo Wenner “siempre resulta discutible”, o “no me interesan, en una primera requisita, los poemas de Isaacson y Grinberg”. Más adelante realiza un listado de más de quince revistas e introduce algunas valoraciones escuetas, entre paréntesis, como “malos poemas” o “poco se salva de lo publicado” (1964: 14).¹⁸⁸

Por su parte, *El Pan Duro* –bajo las firmas de Guillermo Harispe, Rosario Mase, Héctor Negro, Julio C. Silvain y Alberto Wainer– responde a las acusaciones de Barros con un tono cordial y amistoso, aclarando de antemano que se sienten cerca de *Barrilete*, sus “compañeros”, “afines, peleando por lo mismo y contra lo mismo”, y que es la primera vez en nueve años que el grupo “responde a una crítica y penetra en los territorios de la polémica”. Acto seguido, se preguntan:

Para no caer en el “oportunismo” que entiende Barros, debimos haber fundado nuestro grupo en otro año que no fuese el 55. Además para no suscitar estos equívocos, ¿tenemos hoy que optar entre elogiar sin reservas al peronismo o saludar efusivamente a la Revolución Libertadora? (N°7, 1964: 19)

Los firmantes “corrigen” las inexactitudes y equívocos sobre la cantidad de participantes, trayectorias individuales y fechas, pero al mismo tiempo corren el eje del debate de la cuestión política –argumentando que Barros desconoce las trayectorias de

¹⁸⁸ En 1972, Barros publica *Poesía sudamericana actual. Algunos enfoques*, una colección de ensayos breves y comentarios, en el que recupera y profundiza algunas de estas ideas sobre poesía argentina.

los poetas— hacia la necesidad de permanecer unidos, hacia el presente, ya que “Si alguna trinchera creemos ser es esta en la que estamos, en la que debemos pelear juntos y respetarnos”. En efecto, *El Pan Duro* no retruca los planteos de Barros, no incita a seguir el diálogo porque, de alguna manera, le resulta estéril, y por eso se muestran más bien asombrados y “tristes”, contrariados por el “decepcionante “estilo” crítico” de Barros, que parece ir a contramano de los “acertados conceptos” de *Barrilete*, quien a pesar de eso “comparte la responsabilidad” del artículo.

Lo que es fructífero pensar a la luz de estas notas/cartas es que a *Barrilete* le urge y le sirve diferenciarse de *El Pan Duro* justamente por la cercanía, porque, como reconoce Patiño, “hay tal paralelismo entre *El Pan Duro* y *Barrilete* que al leer la historia de uno es como si estuvieras leyendo la historia del otro” (2008: s/n). También Héctor Negro habla de una “fluida relación” y de “coincidencias que nos acercaban”: el coloquialismo, la revalorización del tango, la temática ciudadana y social, la militancia en la SADE, el deseo de “juntar” la poesía con el pueblo (Negro, 2008: 121).¹⁸⁹ Frecuentaban los mismos lugares, compartían eventos, admiraban a los mismos escritores, *Barrilete* de hecho publicó numerosos poemas de miembros de *El Pan Duro* —Gelman, Castelpoggi, Negro, Silvaín, Díaz—, quizás desmintiendo la cita de Bignozzi reproducida al comienzo del apartado, ambos grupos sí tenían que ver y bastante. Pero *Barrilete*, así como se construye en base a redes de compañerismo y amistad, también lo hace con las oposiciones, los enfrentamientos rebeldes y los desapegos. Por eso el texto de Barros, que *El Pan Duro* elige leer como una desafortunada digresión, se comprende en el marco de una serie de estrategias de cercanía y distancia, de continuidad y ruptura, de reconocimiento y herejía, pertenencia y exclusión, que *Barrilete* pone en práctica con sus antecesores y contemporáneos. En el fondo, lo que reprocha Barros es la actitud de *El Pan Duro* de instalarse como representantes de la poesía joven argentina. Si tenemos en cuenta que el grupo se disuelve alrededor de 1963, año en que Santoro inicia la revista, vemos todavía con mayor claridad el mensaje de *Barrilete*: no pagar tributo, no colocarse como continuadores, anular la posibilidad de un rito de pasaje, no asumir legados, herencias, dudar y cuestionar libremente todo, aun a nuestros ancestros, amigos, compañeros. Desde el punto de vista de Nicolás Rosa, esta nota sobre *El Pan Duro* puede entenderse como mecanismo de defensa, denegación de un lugar de origen, del “aire de familia”, como

¹⁸⁹ La frase utilizada por Negro pertenece a Patiño: “Lo que pasa es que hay una poesía sin pueblo y un pueblo sin poesía: lo que nosotros tenemos que hacer es juntar las dos cosas” (sic).

“pulsiones homicidas” que buscan “sacarse de encima” al padre, como su “asesinato textual” (1999: 35). Para Rosa, la angustia de las influencias desarrollada por Harold Bloom deviene en nuestra literatura un “*polemos*”, un “enfrentamiento”, “una verdadera guerra”: los autores ya no se angustian frente a los otros autores sino que los niegan, los traicionan. Porque, en todo caso, la tradición no tiene, como señala Tinianov (1968), una forma vertical, de arriba hacia abajo, de padres a hijos, o de “hermanos mayores” a “hermanos menores”, como si fuese una línea recta; no hay prolongación ni hay legado, hay propulsiones, luchas, desvíos.

Paradójicamente, los poetas de *Barrilete* se presentan a sí mismos en el manifiesto “Aflojale que colea” (N°5) como:

Nos, los representantes de la poesía argentina, cansados de tantos humanoides, y en la certeza de que si alguien queda fuera se incorporará de todas formas a nosotros; invocando al trabajo, fuente de toda razón y justicia; ordenados según peso y medida, por orden alfabético y por vocación que no es vacación como creen muchos y a los cuáles llamamos: zorros grises de la poesía, decretamos el estado de sitio a la mufa circulante, a la revolución de bolsillo, al amor a transistores, a las municipales vedettes de la literatura, a los propagadores del concubinato moral, a los roñosos trepadores (contestamos con trompadas y pito catalán), en fin a todos aquellos que habitan inodoros y venden su corazón en los rotograbados (1963: s/n).

Mediante su tono irónico característico, *Barrilete* habla en nombre de la poesía argentina, parafraseando y parodiando el formato del preámbulo. El grupo toma la posición de autoridad, se arroga la facultad de “decretar” el estado de sitio, de suspender todo aquello contrario a sus principios, como si se tratase de un discurso transmitido por cadena nacional, utilizando la jerga política y burocrática (“representantes”, “orden”, “decreto”, “estado de sitio”). La usurpación de este sitio de poder se usa para condenar y deslegitimar eso mismo: a los inspectores (“zorros grises”) de la poesía, a los que protegen la moral, a quienes, sin corazón y sin amor, pretenden “decretar” qué decir, qué hacer y cómo. El *Barrilete* no se deja agarrar por ellos, “colea”, levanta vuelo, se escapa.

Los intentos de alejamiento de cualquier postura elitista, académica, “municipal” –esto sería, administrativa o gerencial– cumplen la función de aproximar a *Barrilete* al pueblo, de identificarse con aquellos que no detentan el poder sino que están forzados a respetar o a desobedecer. Carlos Patiño traza una distinción similar entre *El Pan Duro* y *Barrilete*, vinculando al primero con un “modernismo culto”, con actitudes más tendientes a “lo académico”, y al segundo a “lo popular”, a veces cayendo en “un

populismo infame” (Grande, 2005: s/n). La pregunta que subyace a las acusaciones de Barros es la misma que tiempo después se hará *Barrilete* en su *Informe sobre Santo Domingo* o sobre Trelew: ¿para qué sirve la poesía?¹⁹⁰ ¿Sirve una antología o una lectura de poemas en vísperas de un golpe de estado? ¿Acaso no es esa, según Barros, una demostración de cierta desconexión con las necesidades del pueblo, un “pueblo ametrallado”? ¿No es esa una “revolución de bolsillo”, es decir, pequeña, blanda, como todo lo que cabe en un bolsillo?

El N° 12 de la revista, publicado en agosto-septiembre de 1966, –apenas un mes después del golpe militar comandado por Juan Carlos Onganía, que derrocó al gobierno constitucional del presidente radical Arturo Illia– puede interpretarse como contracara o revés de aquel gesto de *El Pan Duro*, tan criticado por Barros. Utilizando como título la famosa frase de *Hamlet* de Shakespeare, “Algo huele a podrido en Dinamarca...”, *Barrilete* dice:

Por primera vez no publicamos editorial. Consideramos que nuestro esfuerzo está, como siempre, condicionado y en permanente interrelación con la vida toda del país.

En estos momentos, medidas políticas, jurídicas y sociales nos rebasan diariamente en sus causas y en sus consecuencias.

Por ello, frente a una presunta desubicación durante la vigencia de este número de BARRILETE, preferimos nuestra ubicación como poetas y como hombres en la lucha cotidiana (1966: 3).

La referencia inevitable al contexto enmienda aquella falta que se le imputaba a *El Pan Duro*. *Barrilete* sabe lo que está ocurriendo y por eso hace silencio en el espacio en el que se supone está su voz como colectivo (el editorial, la primera página); sale la revista, pero justificando y recalando su posición no solamente como poetas sino en calidad de “hombres en la lucha”. El sugerente título shakesperiano deja en claro que nada bueno se puede esperar “en estos momentos”, y la palabra “podrido” tiene una connotación claramente negativa respecto del gobierno de facto. Al repudio se sumaba además una fotografía de lo que parece ser una sede de la Universidad de Buenos Aires, con pintadas de aerosol que expresan “Más presupuesto” y “Contra el imperialismo”, en evidente alusión a la “Noche de los bastones largos” –respuesta represiva de los militares

¹⁹⁰ Es interesante mencionar que ese mismo año, *Zona de la poesía americana* realiza una encuesta a distintos poetas, bajo una pregunta formulada en esos mismos términos: “¿La poesía sirve para algo?” (N°2, diciembre 1963).

contra la comunidad universitaria que se oponía a la intervención—, acontecida el 29 de julio del 66.

En definitiva, detrás de todas estas operaciones de diferenciación y singularización hay también un deseo de marcar un camino propio, disputar la representatividad de las grandes masas y consolidarse como un grupo que aboga por una cultura y una literatura popular. Y aquí este adjetivo necesita para tener efecto, de sus antónimos. La cultura popular se opone a la “cultura oficial”, la cultura alineada con los intereses de la clase dominante y los gobiernos de turno, que según la misma definición de *Barrilete* “[...] abarca casi toda la gama de premios, certámenes, honores, reportajes y demás reconocimientos que se brindan a quienes secundan, con discutible eficacia artística, a los diferentes pero no mucho regímenes que jalonan los últimos treinta y cinco o cuarenta años de historia argentina” (N°13, 1967).

“Popular” no es equivalente a objetos culturales comerciales o consumidos masivamente, ni tampoco a expresiones autóctonas, folklóricas, “puras” (Hall, 1984), sino la apertura de aquello que se presenta como inaccesible y elevado (la poesía, la literatura, el arte), pero que podía (y debía) ser patrimonio de cualquiera. En palabras de García Canclini, lo popular es “lo excluido”, son “los que no tiene patrimonio, o no logran que sea reconocido y conservado [...] los que no llegan a participar en el mercado de bienes simbólicos ‘legítimos’” (1990: 191).

Barrilete se propone entonces, por un lado, mostrar, exhibir, socializar los textos de la cultura que hacían eco, de diversas maneras, en los intereses y las realidades del pueblo, sean latinoamericanos o no. Mostrar conllevaba muchas veces sacar a los textos del ostracismo, el ocultamiento adrede, volverlos disponibles, liberarlos, como cuando publican poemas de Dante A. Linyera (seudónimo de Francisco Bautista Rímoli) y comentan al final: “Quizás no sea esto lo más representativo de Dante A. Linyera, pero en tanto los señores que acaparan datos y nada muestran, de puro egoístas, se darán cuenta de una vez que es necesario hacer conocer quiénes nos precedieron” (N°2, 1963: s/n). Por otro lado, había que dar valor y visibilidad a textos producidos por escritores no profesionales, por ejemplo jóvenes de la escuela primaria o jóvenes poetas inéditos, “los pibes”, también como demostración de que para ser escritor no hacía falta gozar de prestigio ni de validación institucional. De ese modo, lo popular es inseparable de la noción de *valor estético*, entendido como un proceso de valoración de las obras de arte, cuya estratificación se corresponde con la estratificación social (Mukarovsky, 1977). Si

el valor de una obra no era una cualidad intrínseca, puesto que surgía como resultado de su evolución en la estructura misma del arte y en la estructura social, de lo que se trataba era justamente de propiciar juicios estéticos en nombre del pueblo y no de la burguesía o de las clases altas. ¿Y cómo debía ser esa literatura popular? ¿Qué exigencias o caracteres debía tener una obra para ser valorada? Según *Barrilete*, y según vimos en las páginas anteriores, la literatura tenía que “organizar el pesimismo, exponer a los pueblos pese a todo” (2014: 121), como dice Didi-Huberman: “exponer” sus largas filas de desocupados, sus muertos, sus ídolos caídos violentamente, sus pasiones ciudadanas, su espera y sus pausas, sus sintaxis, sus lenguas, sus enojos, sus cuerpos torturados, cansados, arrugados, tenaces. “Hacer aparecer” su valor como un “acto de resistencia”, contra las condiciones generadoras de ese pesimismo y las imágenes estereotipadas, únicas, mediáticas de “el pueblo” en singular. Y aquí podríamos pensar también en pueblos, en plural, si volvemos a la cuestión tercermundista, por ejemplo, a los poemas dedicados a Santo Domingo y la conmoción que produjeron la explotación y la guerra por fuera de los límites fronterizos.

Como se señaló en otras oportunidades, la literatura de Boedo es un mojón indispensable si hablamos de figuraciones de los trabajadores o los desocupados.¹⁹¹ No está demás resaltar que *Barrilete* no fue el primer colectivo que se propuso volver visibles las experiencias de la clase trabajadora, del habitante común de la ciudad de Buenos Aires, de los hambrientos y oprimidos y dar cuenta de los estragos que causaba el sistema capitalista en los sujetos, grandes temas de la agenda político-cultural de la izquierda.¹⁹² Autores como Álvaro Yunque, Raúl González Tuñón, Gustavo Riccio, Clara Beter (César Tiempo) con sus *Versos de una...*, plasmaron en su poesía los malestares y las problemáticas sociales que aquejaban a los rezagados sociales, aunque con intenciones y finalidades diferentes. También lo hicieron los poetas de *El Pan Duro* y de *La Rosa Blindada*, dejando en evidencia su lazo con los años 20 y 30 a través de Raúl González

¹⁹¹ Hacemos uso de este término siguiendo el abordaje crítico de Candiano y Peralta, quienes definen a Boedo como: “una práctica estética concreta realizada por un determinado conjunto de autores a través de ciertas publicaciones durante un lapso específico de tiempo [...] Boedo se posiciona manifiestamente en el campo de los trabajadores. Por lo tanto, busca construir una *literatura proletaria* que, en el marco del capitalismo, debía lograr quitarles a los sectores populares el velo impuesto delante de sus ojos por la clase dirigente” (2007: 13-18).

¹⁹² Según Adolfo Prieto, Boedo fue “la primera experiencia colectiva de literatura social en nuestro país” (1968: 25). Tal fue así que “debió casi inventarse su propia tradición de literatura de izquierda” (2013: 68), mayoritariamente importada de Europa.

Tuñón. *Barrilete*, y Santoro más tarde como editor de *Papeles de Buenos Aires*,¹⁹³ recuperaron una buena parte del boedismo, publicando sus textos y libros de sus autores, interpelando a sus máximos representantes como Leónidas Barletta, claros guiños de reconocimiento y diálogo, de reivindicación de “una línea de cultura a la que se le atribuye un ‘sentido de lo popular’ (Bonano, 2013: 115).

“Epitafio para la tumba de un obrero” de Tuñón (1935), “Elogio de los albañiles” de Riccio (1929) o “Desigualdad dolor” de Yunque (1924) son algunos de los textos con los que la poesía de los años 60 se interrelaciona. Retoman de ellos el tópico del trabajo y la figura del trabajador como sujeto-objeto principal del poema, el ambiente urbano, casi siempre marginal, y los tonos de denuncia e indignación. Sin embargo, en *Barrilete* lo que se entiende por “obrero” no es solo el hombre que anda “colgado de los edificios en construcción”, como dice el poema de Tuñón, el que fabrica o “hace casas”, dice el de Riccio, sino un sujeto en relación de explotación, que no es totalmente dueño de sí mismo, como puede ser el deportista mendocino Alejandro Lavorante, alguien que no necesariamente pasa hambre o se ve obligado a vivir de algo que no le gusta. En ese sentido, los conflictos generados por el sistema no son exclusivamente el salario que no alcanza, las condiciones laborales o la humillación, sino también la represión, es decir, las represalias que descargan el Estado y los capitalistas sobre aquellos que deciden oponerse y luchar. Este es un tema muy presente en *Barrilete* y en la poesía de Santoro, en especial después del *Informe sobre Trelew*.

Por otro lado, los poetas de *Barrilete*, en vez de configurar un yo que mira con cierta distancia al proletario –la mayoría de las veces con culpa de clase–, apelan a la primera persona singular y plural, como vimos por ejemplo en *Informe sobre el desocupado* o en otros textos publicados en la revista que abordan el conflicto del trabajo, como “Full time” de Andrés Avellaneda (Nº4) o “Uno sabe” de Carina Trilnik (Nº5). Así, la experiencia se reconoce en boca del protagonista, incluso a veces en boca del “enemigo”, el jefe explotador o el militar asesino. También se recurre a la segunda persona, como en “Usted puede” de Esteban Peicovick o “Llegó la primavera” de Santoro, generando de esa manera una multiplicidad de usos del sistema pronominal mucho más rica que el yo-poeta que “elogia” al albañil o tiene el corazón “hecho pedazos” por su muerte, como en Tuñón. Esto no quiere decir que esa construcción predominante en Boedo –no por eso exclusiva–

¹⁹³ En los años 70, Santoro publica para su colección “La Pluma y la Palabra”, al estilo *plaque*, tres libros de poesía de Tuñón, Yunque y Castelnuovo: *El banco de la plaza*, *Poemas para encontrar a Cervantes* y *Caña fístula*, respectivamente.

, la del escritor que pone en palabras lo que siente, piensa o percibe, no aparezca en *Barrilete*, sino que hay una mayor versatilidad en la enunciación. Además, la perspectiva “redentorista” (Montaldo, 1989), la “piedad decididamente mitigadora” (Prieto, 2013), el “miserabilismo” o el “populismo fúnebre” (Rosa, 1997) que una parte de la crítica detectó como rasgos sobresalientes de la poética de Boedo, están, como mínimo, suavizados o directamente ausentes. Por un lado, porque *Barrilete* no se ocupa de la pobreza ni de los pobres, una de las tantas consecuencias provocadas por los aluviones inmigratorios de los años 20, situación extrema y degradante, presente en muchos textos de ese periodo. Y no es que el hambre o “la mala vida” no sea nunca aludidos en los textos de *Barrilete*, sino que los sujetos en general son trabajadores, militantes, padres, amantes, y rara vez se constituyen desde su falta y su carencia, menos desde un punto de vista de conmiseración o lástima. En el *Informe sobre el desocupado*, tal vez el que más se acerca a estos tonos, Santoro escribe, llamativamente, una suerte de cuento breve en el que un grupo de mamelucos cansados de no vestir trabajadores, se comen a Don Hipocondrio, un “desocupador” serial.¹⁹⁴ En *Barrilete* siempre queda lugar para la risa, para el chiste obsecuente, el humor negro, la desfachatez y el absurdo, estrategias que fisuran, demoran o impiden la angustia total, la pena, y en las cuales ahondaremos a lo largo del capítulo III. Por otro lado, podríamos afirmar que, si Santoro y sus compañeros continúan en la línea de muchos escritores ubicados en la órbita de Boedo, esta sería más bien la de un “boedismo optimista” como el de Raúl González Tuñón, quien a pesar de asumir, por momentos, un tono elegíaco y solemne frente a las injusticias, el hambre o la guerra,

¹⁹⁴ [Texto completo] “Don Hipocondrio, circunspecto caballero que conocía los secretos del arcabuz, logró amalgamar el éxtasis del sentimiento con una elegancia y una fluidez natural, aquilatadas y engarzadas en una intimidad efusiva. Don Hipocondrio, que era a la sazón, encargado de todos los planes, no tenía hijos y frisaba los cincuenta. Contrariamente, los mamelucos eran saltarines, se llenaban de hijos y poseían un raro movimiento que turbaba y sorprendía a don Hipocondrio. Hip — como lo mentaban sus cercanos—, con discreción y sin dar oídos a los eventos exteriores, ni a los homónimos mamelucos, lograba salir de su estado de preocupaciones por la puerta de las esencias orientales como así también por medio de las prostitutas a las cuales era afecto. Su corazón, sin embargo, era presa de sentimientos encontrados. Los mamelucos se mostraban descorteses, y persuadidos por el hambre, reprochábanle humildemente, enrostrándole las desdichas. Los mamelucos siempre debían. Don Hipocondrio se ocupaba de ello, desocupándolos con elegancia, con suaves vibraciones de un erotismo sentimental. Volvían a increpar los mamelucos pero eran disuadidos sin embargo por los dogos. Finalmente acataron el vaticinio y se retiraron. Con su monocorde ocupación de desocupar, don Hipocondrio mostrábase satisfecho de los resultados. Dedicábase entonces a disfrutar de la dicha que le producían los perdurables lienzos que pendían de los muros de su escritorio, imbuido del espíritu del rococó. Puchi —como le decía la prostituta más anciana a don Hipocondrio, cambiaba algunas frases con su imagen, reflejada en un espejo, cuando de pronto fue interrumpido por alguien que llamaba con insistencia. Acercóse sigilosamente don Hipocondrio y al salir de su escritorio, un enorme mameluco, o dos, uno subido a babuchas del otro, vestido de polilla, esbozando una enorme sonrisa, se lo comieron” (1963: s/n).

sostiene una actitud “de la convocatoria”, una ferviente creencia en la revolución y la conquista del futuro (Alle, 2019a).

2.4. Otro proyecto que comienza: el grupo *Gente de Buenos Aires*

Retomando el hilo de los proyectos editoriales, nos dedicaremos a continuación a lo que constituye la última apuesta colectiva de Santoro, en compañía de sus amigos Pedro Gaeta, Eduardo Rovira y Luis Luchi: *Gente de Buenos Aires*. Fundado apenas entrados los años 70, momento en el que también nacieron otros grupos de similares características, como *La Cachimba* (1971, Rosario) o *El Ladrillo* (1972), clausurado abruptamente por la dictadura del 76. Aunque no hubo declaraciones de principios ni manifiestos, sus metas eran bastante similares a las de *Barrilete*: llevar el arte a los barrios populares, integrar las distintas expresiones artísticas entre sí, incentivar el diálogo entre artistas y público, participación concreta de los mismos/as en el proceso de socialización de las obras (Garrido, 2010). “Gente de Buenos Aires para toda la gente” era el lema que acompañaba las publicaciones, junto con las siguientes frases: “una tarea continuada / con sentido popular // recitales y exposiciones // lecturas y conferencias // el arte para todos / y el artista participando / verdaderamente / en la realización de su trabajo”. A diferencia de las experiencias anteriores, *Gente de Buenos Aires* no se circunscribía ni concentraba alrededor de una revista o emprendimiento editorial, sino de eventos esporádicos y micro-proyectos independientes entre sí. Finalmente, el grupo mantuvo su actividad después del secuestro y desaparición de Santoro en el 77, quedando a cargo de Pedro Gaeta y de Lilián Garrido, luego de las muertes de Rovira (1980) y Luchi (2000).¹⁹⁵

A pesar de que Gaeta, Rovira y Luchi habían tenido alguna participación ocasional en *Barrilete*, *Gente de Buenos Aires* era un proyecto desvinculado de la revista y de los frentes culturales del PRT que Santoro integraba de manera simultánea. Los poetas, dramaturgos, artistas, fotógrafos, músicos y titiriteros de *Gente...* no solo tenían en común la labor artística y cultural, sino además un sentido de pertenencia a la zona residencial conformada por los barrios de Parque Chas, Villa Urquiza, Agronomía, Villa Ortúzar y Chacarita. El nombre elegido da cuenta justamente de esa afinidad: el gentilicio

¹⁹⁵ El espíritu del grupo continúa vigente hoy gracias a Gaeta y a Lilian Garrido, quienes impulsaron hace poco el 1º Festival Internacional de Poesía “Parque Chas”, en homenaje a Luis Luchi. Antes se dedicaron a editar de manera autogestiva algunos libros de Luchi (2001-2003) y antologías literarias, con colaboración de autores como Alberto Szpunberg.

“porteño”, su raigambre, su procedencia, dato clave si recordamos la insistencia de Santoro por nombrar a Buenos Aires como localización geográfica en todas sus intervenciones. Compartir el barrio es compartir hábitos, gestos, recorridos, un pasado, un origen, un punto de anclaje, lejos de las avenidas luminosas como Corrientes, del microcentro bullicioso, de las oficinas y los edificios majestuosos e imponentes. Así fue como muchas de las charlas abiertas, lecturas y eventos culturales se realizaron en un club y biblioteca barrial: la asociación S.A.B.E.R, Sociedad de Fomento Agronomía y Biblioteca “El Resplandor”, creada en 1926.¹⁹⁶ Esto facilitaba, como recuerda Garrido (2010), el diálogo entre el público y los artistas, por un lado porque estos formaban parte de la comunidad barrial donde se desarrollaba la actividad, y por otro porque el público oficiaba, de alguna manera, de “anfitrión”, lo que generaba un clima “como en casa”, con artistas y espectadores en “igualdad de condiciones”; asimismo, los miembros del grupo no se presentaban solo para el evento sino que se ocupaban previamente de difundir, pegar afiches, invitar a los vecinos, montar las muestras, etc. Los escritores son “Gente”, una familia o tribu, como designa su origen latino (*gens*), personas unidas, agrupadas, y también sujetos como cualquier otro, porteños, habitantes de la ciudad, masa, según su uso corriente o coloquial.¹⁹⁷

Con respecto a la transdisciplinariedad de *Gente...* el objetivo era lograr una integración de todas las artes –música, literatura, artes visuales, teatro, etc.– y producir objetos que dieran cuenta de ella. Por ejemplo, carpetas con textos e ilustraciones, discos con puestas en voz de poemas –como *Tango de música a lo lejos* de Luis Luchi–, tapas hechas por artistas e interpretación musical. También encontramos el material audiovisual *Expresión Buenos Aires*, realizado por el fotógrafo Juan Carlos Malieni y que consistía en una suerte de archivo de fotos de la ciudad de Buenos Aires, con pinturas de Gaeta, poemas de Luchi leídos por el actor Héctor Alterio y música de Rovira. Sonidos, voces, cuerpos, imágenes, trazos, títeres, cámaras y letras, interrelacionados para crear un arte en movimiento, romper con las designaciones formales y los individualismos y enriquecer

¹⁹⁶ En la Comisión Nacional de Bibliotecas Populares (CONABIP), dependiente del Ministerio de Cultura, es posible consultar el fondo documental con algunos archivos generados por esta institución. La Asociación se mantenía con subsidios nacionales, una modesta cuota y donaciones de vecinos. Las sucesivas inspecciones registradas en los años 40 caracterizan al barrio como “apartado” y formado por “pequeños propietarios, empleados y obreros” y declaran que la atención a los socios y vecinos se mantenía con turnos *ad honorem*.

¹⁹⁷ En *Barrilete* esta palabra ya había sido utilizada para la sección “Gente del Barrilete” (Nº6) que incluía una serie de noticias en clave humorística sobre los miembros de la revista.

la percepción sensitiva del espectador-lector. Si bien estos procesos de experimentación e hibridación artística eran moneda corriente durante los años 60 y 70, en el caso de *Gente...* tenían que ver con entender la cultura en tanto “proceso social total” (Williams, 2009), cuyos productos no son pensados como creaciones elevadas de un genio individual, sino como resultado de interacciones dinámicas entre diferentes personas, formas, instituciones. La cultura era vivida como una práctica más allá de los métodos, patrones, normas genéricas o especificidades técnicas.

2.4.1. La colección “La Pluma y la Palabra”

Dentro de *Gente de Buenos Aires*, Santoro dirigió, entre 1971 y 1977, un proyecto editorial al que tituló Papeles de Buenos Aires, integrado por una única colección: “La Pluma y la Palabra”. Las ediciones artesanales a las que se referían como “carpetas” consistían en unas carpetitas simples de papelería, con sus solapas abrochadas y adentro hojas sueltas sin numerar, en distintos tipos de papeles (Kraft y “papel de escenografía”), algunas con poemas, otras con obras visuales, y una “declaración jurada” del autor, a modo de biografía sucinta escrita por él mismo, con énfasis en su concepción de la poesía, su ética y su ideología. Las carpetas propiamente dichas medían aproximadamente 25 x 17 centímetros, eran de cartón, de distintos colores (rojo, azul, verde, marrón) y tenían en su portada el título con letras tipográficas, tipo letra de molde, en negro.

La colección tuvo en total 38 publicaciones a cargo de Santoro. La introducción de su *Literatura de la pelota* (1971) –una compilación de escritos sobre fútbol publicada también por Papeles...– resulta más que esclarecedora de las peripecias de este proyecto:

He pensado muchas veces [...] 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. Si había justificación en tirar la manga entre conocidos, familiares y amigos para que ayudaran a juntar medio millón de mangos o más, que es lo que nos cuesta este libro.

Por supuesto que los editores quedaron en el camino. Y en el camino quedaron también las largas esperas y las caminatas por la ciudad con la guía de teléfonos que le servía de tapa a los originales del libro (1971: 5-7).

Fundar una editorial para no depender de otros parece ser el lema que suena entre líneas en este prólogo. El escritor-editor se empodera, es autosuficiente, no golpea puertas

ni llama por teléfono, con el papel que tiene a su alcance se pone a producir. Cómo, cuánto, con quién/es, son preguntas inevitables para Santoro al momento de pensar el libro; por eso no esconde su costo, sus ayudas y artilugios, lo que quedó “en el camino”, lo que efectivamente ocurrió, dejando a consideración del lector si “valía la pena” tanto esfuerzo.¹⁹⁸ El recuerdo de Pedro Gaeta completa el ciclo descripto antes por Santoro:

Al principio lo hacíamos con un mimeógrafo en mi taller o en la casa de Roberto, hasta que un vecino del barrio, don Ángel Di Giorgio, consiguió una rotaprint y ofreció su casa. A don Ángel, militante socialista, lo entusiasmaba enormemente esta tarea de difusión. La imagen que guardo es la del patio de su casa entintado, la cara de mufa de su mujer y los gritos del loro, Paco, que no cesaban hasta que se detenía la máquina (2008: s/n).

Todos los elementos mencionados en las páginas anteriores vuelven a estar presentes en esta escena: los editores con las manos en la máquina, en un ambiente familiar, cotidiano, acompañados de sus amigos y vecinos, hermanados bajo una misma finalidad. Para el grupo no parecía haber impedimentos instrumentales ni de saberes técnicos que podían adquirirse en la práctica, improvisarse, traspasarse de unos a otros; la edición se convierte así en una especie de “hágalo usted mismo” colectivo. El “Colofón lírico” de *Cuatro canciones y un vuelo*, libro de Santoro, agradece a ese mismo vecino, Ángel Di Giorgio, porque su “impresión [...] dio nueva vida a los poemas y a las tintas”.

Con respecto a los libros publicados, el catálogo poético y musical de Papeles de Buenos Aires, al igual que *Literatura de la pelota*, se propone un equilibrio entre “nombres ‘importantes’ en el panorama de nuestra cultura como así también otros ‘despreciados’ por el subdesarrollo de sus Rh estéticos” (Santoro, 1971: 7). La extensa nómina de autores de “La Pluma y la Palabra” es representativa de ese criterio: Mahfúd Massis, Raúl González Tuñón, Carlos Enrique Urquía, Pedro Godoy, Humberto Costantini, Francisco Bagala, Felipe Reisin, Ana María Sturla, Antonio Requeni, Héctor Borda Leño, Federico Moreyra, Diego Mare, Mario Lesing, Elvio Romero, Antonio Aliberti, Rafael Alberto Vázquez, Vicente Zito Lema, Luis Luchi, Néstor Groppa, Carlos Patiño, Oscar R. F. García, Víctor Mazzi, Enrique Puccia, A. César López Ocon, Beatriz

¹⁹⁸ *Barrilete* introduce su N° 13 con un editorial que también expone los impedimentos, sobre todo económicos, a los que se ven sometidos: “Este número 13 no es, técnicamente hablando, el que nos hubiera gustado acercar a nuestros amigos. Barrilete estaría muy contento de poder ofrecer un número lleno de colores, lleno de grabados, de láminas, de papel obra la, de variados tipos de imprenta y todo lo demás [...] Pero cualquiera, con sólo pedir presupuesto en imprenta para una revista semejante, comprenderá en seguida el porqué de nuestro modesto papel diario, falta de grabados, uniformidad de color y ahorro de espacio”.

Esterkind, Oscar González, Dardo Dorrnzoro, Héctor Miguel Angeli, Alberto Costa, Luis Franco, Enrique Courau, Lucas Moreno, Álvaro Yunque, Carlos Penelas, Gustavo Adolfo Valdés, Elías Castelnuovo, Hugo Ditaranto.

Lo alto y lo bajo, lo popular y lo oficial, los consagrados y los olvidados, la capital y “el interior”, todo “entremezclado”, como dice el prólogo de su antología futbolera, en la que se encuentran Augusto Mario Delfino, Horacio Quiroga, José Gabriel, Roberto Arlt, Baldomero Fernández Moreno, Ezequiel Martínez Estrada, Last Reason, Héctor Gagliardi, Marechal, de Lellis, Luis Medrano, Mujica Lainez y otros más. Y esto sucede porque los criterios de selección y edición no eran comerciales sino literarios, y a veces afectivos, pero además porque Santoro lograba con ese gesto poner en igualdad de condiciones autores reconocidos y premiados con otros desconocidos, inéditos o de bajo perfil; mezclar, juntar, aquello que de otra manera quizás nunca se hubiera reunido. Así como en una nota publicada en *Barrilete*, con motivo de la muerte de Tuñón, se declara que el poeta “pertenece a todos” y no tiene “dueños”, aquí el editor arma sus afinidades electivas como quien se sirve o recoge de la cultura lo que desea, sin permisos, sin concesiones. Inclusive, Santoro no siempre tenía un plan premeditado acerca de qué iba a editar y por qué. Prueba de ello es la última carpeta de Hugo Ditaranto, quien recuerda haber tenido que insistir para que su libro saliera publicado, a lo que Santoro solía contestarle “Vos siempre con esos poemas de amor” (Lois, 2011). Esa carpeta quedó trunca, a medio editar sobre la mesa, hallada 30 años después, como demostración de que la variable afectiva no había quedado nunca relegada: una editorial era también la posibilidad de apoyar y materializar los proyectos personales de los amigos y compañeros. Por eso no es casual encontrar en esta colección títulos de ex miembros de *Barrilete*, compañeros de militancia, poetas conocidos dentro del circuito de la vida literaria de aquellos años.¹⁹⁹ Otras inclusiones, como la primera, la de Mahfúd Massís (Antonio Massís), escritor chileno de origen palestino, parecen suspender o romper esa suerte de endogamia en la que muchas veces incurren este tipo de proyectos editoriales, desestimando la referencia geográfica de la editorial (Papeles de Buenos Aires). Lo mismo ocurre con Héctor Borda, poeta y antropólogo boliviano, quien tuvo un breve paso

¹⁹⁹ En una carta dirigida a José Antonio Cadrón, fechada el 6 de marzo de 1976, le pide “Realmente quiero que estés entre nosotros” (sic), refiriéndose a la colección, luego de haber mencionado a los autores ya editados en las carpetas anteriores que le envía “como ejemplo”, aunque “los poemas tienen vía libre” (sic). Sus palabras muestran asimismo que Santoro no abandonó su proyecto durante los años 76 y 77 y que incluso seguía sosteniendo lazos literarios y editoriales con escritores exiliados como Cadrón.

por Buenos Aires durante su exilio, con Elvio Romero, procedente de Paraguay, o Víctor Mazzi, del Perú.

Aun cuando no son amigos en el sentido más literal del término, hay afectividad, emociones, muestras de gratitud y admiración, por ejemplo cuando se trata de Tuñón. En 1973 Santoro publica *El banco en la plaza*, un libro con poemas inéditos, el N° 2 de su colección de carpetas. Y al año siguiente, con motivo de su muerte dedica unos versos titulados “El último viaje de Tuñón”, que comienzan diciendo: “Viaja el sueño de Raúl / en barquitos de botella / lo acompañan marineros, / calles, títeres y estrellas” (2009: 589). Tuñón no es más “el poeta que blindó la rosa”, como lo saludó y recordó *Barrilete*, ni es Tuñón a secas, sino Raúl. El poema no es tampoco un repaso de su obra ni sus aportes literarios: es una despedida, un último adiós, un “buen viaje”, la promesa de mantener vivo su sueño y su palabra para que “ siga andando”. La tradición pasa a ser entonces, como dice Ricardo Piglia, una memoria, hecha de citas, “imágenes entreveradas en el fluir de la vida”, “restos perdidos que reaparecen, máscaras inciertas que encierran rostros queridos” (2015: 147). En definitiva, el repaso por este catálogo arroja líneas estéticas definidas sobre las que Santoro vuelve, pero siempre atravesadas, “entreveradas”, por huellas de la propia historia, lecturas, pulsiones, aficiones, al modo de una antología personal.

Ahora bien, “La Pluma y la Palabra” habilita al menos dos posibles lecturas: la de una secuencia marginal, “impropia” (Fernández, 2014), que no se corresponde con la literatura de ese momento o con modelos estéticos rígidos, y otra ya conocida y transitada por Santoro en *Barrilete*, la del coloquialismo y la poesía social. En esta última ubicamos las plaquetas del propio Santoro y sus compañeros Costa, Patiño, Vásquez, Zito Lema, Costantini, Reisin, Courau, Dorrnzoro, Requeni, Urquía, Luis Luchi, y otros colaboradores eventuales de la revista como Diego Mare o Ana María Sturla; también a los boedistas como Castelnuovo o Yunque, y a Tuñón. Obras que de alguna u otra manera Santoro ya conocía, ya había leído y editado, y con las cuales tenía mucho en común, tal como se analizó en los apartados anteriores. La otra, la de “los marginales”, contiene autores ajenos al canon, que todavía hoy permanecen desconocidos, inhallables, como cubiertos de un halo enigmático o misterioso.²⁰⁰

²⁰⁰ Debemos mucho de estas caracterizaciones (antes planteadas en el capítulo 1 para pensar la marginalidad del propio Santoro), al ensayo de Nancy Fernández, *Poéticas impropias* (2014; 2020). Margen y marginalidad como un efecto buscado, no como una falta o condición impuesta externamente. Fernández toma como objeto de sus análisis, entre otros, a Ricardo Zelarrayán o a

Se trata de escrituras excéntricas, en las que es difícil reconocer tendencias o familias literarias, a veces de circulación escasa, casi secreta, con pocos lectores, ajenas a los medios de difusión, que asumen esa posición activamente, esto es, de manera deliberada y no pasiva. Por ejemplo, Pedro Godoy, un poeta nacido en 1900, trabajador panadero, luego fabricante de jabones, cuya obra probablemente le haya llegado a Santoro a través de Yunque, a quien Godoy conocía del periódico *Claridad* y con quien solía cartearse seguido; dicen que pasó más de quince años viviendo en una carpa en la barranca de la playa San Patricio, en la costa atlántica.²⁰¹ Estas figuras errantes y andariegas, trabajadores que a la par escribían profusamente, indiferentes al reconocimiento y a ciertas demandas del campo literario, resultan especialmente atractivas para Santoro. Así, el editor y su colección ofician de rescatistas y curadores de estas obras que, de otro modo, quizás no habrían sobrevivido materialmente y no hubiesen ganado nuevos lectores.

“Orgía ontológica”, título de Godoy que sale como N°4, es un poemario disonante respecto de la serie coloquialista. Sus poemas borran todo tipo de rastro sintáctico – operación que Santoro había ensayado en “Ballet Balar Babel”– y se convierten en flujo desenfrenado y verborrágico, en una lengua metafísica, díscola, orgiástica, como su nombre indica, que excede y torsiona toda función comunicativa y los significados cotidianos o conocidos. Dice su “Declaración jurada”, “Cosmos”:

sí set
 sí set
 sí set
sí sed
 sí sed
 sí sed
sí ser sí ser
 sí ver sí voz
paz pactar perder
 perdón piedad probar
pudor pasar pasar
pasar poesía
poder
 dios

Washington Cucurto en sus inicios, para desarmar el rótulo “marginal” y descubrir su productividad en la letra, en la firma, en los gestos.

²⁰¹ Fuente: Julio Real. <https://pedrogodoy poeta.blogspot.com/p/biograf.html>

permanecer pertenecerse
prevalecer
 pertenecerse
prevalecer

Aquí podemos observar nuevamente el interés de Santoro por una poesía que rompe y juega con los moldes preestablecidos, que altera la lectura lineal, que desacomoda la mirada. Porque la literatura, como vimos, tenía que hablar de la coyuntura, de los problemas humanos, pero sin perder su capacidad de experimentación. Los poemas en prosa continúan en ese mismo tenor, en los cuales lo sexual colisiona contra los valores y símbolos religiosos (dios, “el buen Jesús”, los ruegos, las oraciones, los salmos) y se entremezcla con el futuro, el nuevo milenio de las computadoras, los robots y los cuerpos “cosmonáuticos”.

Por otro lado, hay casos en los que ser “excéntrico” radica, literalmente, en estar fuera del centro geográfico, es decir, afuera del núcleo porteño, por ejemplo en Jujuy, como Néstor Groppa, en Catamarca, como Luis Franco, o en el conurbano bonaerense, en los contornos de la gran ciudad, las periferias muchas veces excluidas como Valentín Alsina, en el caso de Oscar Raúl García, o en Luján, un antiguo pueblito al noreste de la provincia donde vivió el poeta herrero Dardo Dorrzoro. Este tipo de inclusiones no son para nada discordantes con la identidad porteña que fueron perfilando Santoro y sus compañeros. Precisamente, lo que se buscaba era, sin perder ni negar los caracteres y particularidades de cada región, trascender esas fronteras, mirar un poco más allá de Buenos Aires. Y esto significa adentrarse en los vahos que destila el Riachuelo, en calles abnegadas por el barro o la basura, en la vida fabril, rodeada de máquinas, de “andamios duros y calientes”, como dice Dorrzoro, allí donde “mis compañeros no saben nada de literatura / sólo aman a sus perros y saben cantar [...] // Mis compañeros sólo saben trabajar / amar a sus perros, cantar sumar, levantarse a las seis” (1975: s/n), como se lee en los versos de *El tigre fuera de la bolsa*, de García. Y esta es una poesía que sin dudas interpela a Santoro, una poesía que desnuda las injusticias sociales a través de una lengua cruda, descarnada, que no escatima bronca ni violencia. Así la define Dorrzoro en su “Declaración jurada”:

Yo he visto horribles chicos grises, como la tierra, comiendo tierra, yo los he visto ahí, con sus andrajos y su mugre, reptando, y los he tocado, acariciado su piel y convertido en ángeles, en mariposas, en viento de septiembre [...]
Pues, yo soy un poeta, no un hacedor de versos bonitos.

Yo soy un poeta, que ama a los que no tienen amor ni pan, a los que se van, sin haber llegado, a los que, a veces, sonríen, a los que, a veces, sueñan, a los que, a veces, les crece un fusil en las manos, y salen a morir por la vida.
En suma: yo he sido, soy, y seré un poeta revolucionario.
Sobre mi tumba, verán florecer un puño (1975: s/n).

Esta cita funciona perfectamente como continuidad del *Informe sobre Trelew*, en el cual Dorrzoro había participado: poesía para los desposeídos y para los que luchan, poesía que “ve” la realidad y no la maquilla. Pero además, muchos autores del catálogo tenían un doble valor o mayor legitimidad por su condición obrera (albañiles, herreros, operarios), datos que no son menores si tenemos en cuenta el dilema de clase que atravesaba a los escritores y artistas de izquierda y su deseo de equipararse con el pueblo trabajador. Por lo tanto, la biografía, la identidad, esa “Declaración jurada” solicitada por Santoro en la cual los poetas constataban quiénes eran y bajo qué preceptos e ideas escribían, algo así como su *ars poetica*, eran tan importantes como la obra en cuestión. “¿Qué pretendo yo con mi poesía?” respondía Costantini al pedido, infiriendo la pregunta del editor, una invitación a reflexionar, a meditar sobre la propia práctica. En otras palabras, transparentar los modos de producción redefinían el valor literario, no solamente basado en la especificidad textual sino en las mismas condiciones que habían posibilitado su surgimiento y que el lector, según Santoro, debía conocer de antemano.

2.4.2. Literatura de la pelota

El último trabajo de Santoro en *Papeles de Buenos Aires* al cual nos dedicaremos es su antología *Literatura de la pelota* (de 1971, reeditada en 2007). En ella el poeta vuelve al deporte, tema que ya había estado presente en el *Informe sobre Lavorante* (1963) y en su libro *De tango y lo demás* (1964), en los cuales había dedicado una serie de poemas al fútbol, al boxeo y al turf, algunos previamente publicados en *Barrilete*. Si bien añade esas producciones suyas, esta vez no es una tarea de escritura sino de investigación exhaustiva, de búsqueda de textos literarios, “pequeños testimonios” sobre “la pelota”, tarea que le llevó años y que lo obligó a recorrer hemerotecas, bibliotecas, librerías de usados, archivos; días enteros pasados entre “fotocopias y microfilms”, tal como cuenta en su prólogo, en la Biblioteca Nacional, en la Asociación de Fútbol Argentino (AFA). Así se gestó la recopilación en la que, como anticipamos, “es casi milagro juntar en un mismo

equipo a Gagliardi con Pichón Riviere, a Last Reason con Mujica Láinez, a Murena con Iván Diez, a Sebreli con Centeya, a Mondiola con Romero Brest” (Santoro, 1971: 7).

Una reseña de Osvaldo Soriano, aparecida en *Primera Plana*, unos meses después de la salida del libro, cuestiona esa mezcolanza de “algunos grandes escritores y de otros muchos menores” y le objeta que “su mayor error [...] consiste en haber recopilado no solo aquella literatura que tiene al fútbol como principal protagonista, sino también cualquier poema o cuento que lo mencione, aún de soslayo”. Soriano atribuye esto al hecho de que Santoro no tenía intenciones muy claras, “intenciones mayores”, antes de comenzar, algo que, de todos modos, él mismo confiesa en la introducción, dejando abierta su exploración, como un *work in progress*, un borrador que puede ser mejorado.²⁰² La falta de criterios, de una justificación y una organización interna eran vistos por el crítico como una falta que entorpecía de alguna manera la lectura y la valoración de “excelentes análisis” al lado de otros con “muy poca seriedad”. Pero Santoro no recorta ni excluye a nadie de su antología por dos motivos: por un lado, para mostrar la gran cantidad de autores que escribieron sobre el tema, incluso aquellos que jamás se manifestaron afines al deporte, “los ajenos al mundo del fútbol”, como los llama, y por otro, porque descrea de esa distinción entre autores grandes y “menores”, como ya vimos. Su hipótesis apunta a que esta pasión habita en todos y se activa especialmente en el lenguaje, que va dejando rastros de esa presencia latente, emotiva, en expresiones cotidianas como “el negocio es un gol de media cancha” o “hoy, si no llueve, pega en el poste” (1971: 6). La literatura es considerada una de esas expresiones lingüísticas en las que el fútbol emerge y Santoro se propone demostrarlo, porque advierte que “se recalca la escasez de estudios ‘serios’ sobre las causas y características del fenómeno”, porque “se habla de la ausencia de una ‘valiosa’ literatura de ficción sobre una de las manifestaciones más apasionantes de la sociedad industrial”. Entonces, como contrapartida de esa “ausencia” Santoro publica la antología y enseña, en un libro que no tiene antecedentes similares, los vínculos que se traman entre la literatura y el fútbol. Aun incluyendo a sus detractores, elogio que le reconoce Soriano junto con la incorporación de cánticos y estribillos de la tribuna, a los que denomina “la mejor literatura del fútbol”.

Algunos de los textos compilados le dan un origen rioplatense al deporte, como el de Emilio Breda, quien relaciona el juego de la “Chueca” con los inicios del fútbol y

²⁰² Santoro se excusa por no haber publicado “numerosos autores”, en particular “cronistas del fútbol” (Juan Mora y Araujo, Borocotó, etc.) y otros que “han hecho historia o análisis del deporte”, pero promete que eso quedará para otro libro “porque el fútbol nos apasiona” (1971: 24).

coloca a las “indias ranqueles” como precursoras del fútbol femenino. Otros se remontan a las primeras asociaciones de *football* en la Argentina, como Eduardo Olivera o poetizan acerca de un primer partido fundante como en “Yo he visto nacer al foot-ball” de Vizconde de Lascano Tegui. Otros son verdaderos hallazgos, como “Los hinchas”, un sainete en tres cuadros, escrito por José I. Robles, José y Alberto Cortazzo en 1929. También hay breves semblanzas sobre jugadores míticos para la historia de Racing, como Natalio Perinetti, o Héctor Guidi, apodado "El Nene", de Lanús. Personajes dignos de la ficción, dueños de una genialidad y un prodigio que estremecen al narrador, “cracks”, magos del “linaje de Aladino”, cuya maestría y cuyos sentimientos por el club desbordan lo humano, lo verosímil. Todas estas líneas de abordaje distintas conviven como si fuese un efecto buscado, el de un concierto que no es monocorde sino alborotado, por la heterogeneidad de voces y puntos de vista.

Sacar a la superficie esa permanencia y centralidad del fútbol, de alguna manera, echa por tierra cualquier separación tajante entre “cultura alta” y “cultura baja”, y también la idea de que solo la literatura “popular” o “social” daba tratamiento a este tipo de objetos. El fútbol deja de ser un entretenimiento masivo, un bien de consumo o un simple juego, para pasar a ser un fragmento vital de la cultura, una instancia de sociabilidad en la que “convergen fuerzas singulares, características emocionales” (Santoro, 1971: 6) ante la cual los sectores cultos o elitistas no permanecieron indiferentes. Pero Santoro redobra su apuesta y adjunta al final de la antología poemas escritos por fanáticos de diferentes equipos, con el subtítulo “La poesía del hincha”, y también los canticos de las hinchadas, “El canto de la tribuna”, gesto que justifica aduciendo que:

Nadie puede negar que las barras con su lenguaje, nada académico, también saben en muchas ocasiones vestir de fiesta el aire del domingo [...] Quizás muchos de ellos no lo sepan, pero sus cantos tienen gran importancia. Todavía no se ha hecho un estudio detallado de lo que dice la gente; y cuando digo la gente, obviamente quiero decir los que estamos abajo, o mejor, los que estamos en el tablón, ya que de eso se trata (Santoro, 1971: 310).

El poeta-editor-compiler se integra a la masa. No mira el fenómeno con distancia, sino que es parte de él, se involucra, se deja afectar, se reconoce autor de esos “cantos”, partícipe de ese bardo futbolístico. Además, convoca al lector varias veces mediante la fórmula “¿quién no escuchó [...]?”, mientras cita y reseña brevemente los cánticos, su historia, sus temas y estilos, aclarando que “una cosa es leerlo y otra muy distinta oír este grito” y que “[...] la finalidad de la letra escrita no puede contagiar el

clima en el que vive este extraño elemento” (323). Rivalidades, críticas, burlas, “envites”, “retruques”, alegrías y amarguras son algunos de los elementos que Santoro analiza en estas “letrillas” o “coplas”, más o menos improvisadas, más o menos exquisitas, veloces, recordadas o poco conocidas. Lo que es aún más importante es que identifican en ellas recursos literarios, poéticos, como la rima o la musicalidad; también la transposición que se da con algunos cánticos políticos, como la marcha peronista. En definitiva, todos estos señalamientos abonan en la “circularidad”, término usado por Carlo Ginzburg en su ya clásico *El queso y los gusanos*, que existe entre la cultura letrada, escrita, “académica”, prestigiosa (“La Pluma) y la cultura popular-masiva, oral, espontánea, anónima y barrial (“la Palabra”). Santoro toma nota de esos intercambios y, en cierta forma, acorta la brecha entre ambos niveles culturales, muestra su encuentro, su convivencia, no siempre pacífica o armónica, pero convivencia al fin.

Por último, el editor interviene en calidad de poeta, con textos propios y también presentando a su “equipo” de escritores compilados, en una “Relación parcial” que recorre todo el libro a partir de un paralelismo con el juego: “Y comenzó el partido. Mueve la pelota un poeta conocido como el malevo Muñoz del Solar o como Carlos de la Púa”. Así los poetas se van pasando la pelota y Santoro, citando fragmentos de sus poemas o cuentos y añadiendo detalles de las publicaciones o de sus autores, a quienes llama a veces por sus apodos, como a Mujica Lainez, alias “Manucho”. Y en ciertos pasajes vuelve a reflexionar sobre el tema en cuestión, pausa la fluidez de su reseña y dice: “Bueno señores, esto como se verá se ha complicado verdaderamente. Hagamos un paréntesis”. ¿Hasta qué punto Buenos Aires y el fútbol son inseparables? ¿Qué hacen el fútbol y su lenguaje sin el trasfondo urbano?, se pregunta Santoro a raíz de algunos poemas en los que la capital porteña “no figura en su lista”. “¿No será que el fútbol es una parte tocable del porteño? Es decir, ¿no será que forma parte de su anatomía, como el tabique nasal o el intestino grueso?” (1971: 23). Por consiguiente, la selección hecha por Santoro no se despega en ningún momento de ciertas premisas sobre la poesía popular que él intenta configurar: la lengua urbana, porteña y actual no se completa sin indagar en sus objetos de consumo masivo, sus símbolos identitarios colectivos, sus “máquinas culturales”, como llama Beatriz Sarlo (1998) a aquellos elementos o materiales que han funcionado históricamente como constructores de la nacionalidad argentina.

En “El fútbol”, dedicado “a todos los que fueron compañeros de equipo y al Racing Club”, el poema se transforma en baile, en gambeteo. La danza, un “ballet” lunfardo y tanguero, se acopla al movimiento futbolístico hasta convertirse ambos en uno solo: silbidos, boleadas, mimos, tacos, giros, vuelos, achiques, piropos, guiños, pases, subidas y bajadas. La lengua, entre veloz y acompasada, va y viene siguiendo los cuerpos enlazados, imparables, con una versificación parecida a la que había adoptado anteriormente en su texto sobre Lavorante, como de relator o transmisión radial:

bailarán / con un pie mareador / silbador / quien lo ve / toca de a poco / en caricia / le pone al cuerpo ballet / levanta el balón / lo empuja / si lo resbala / lo mima con una gana / lo enrolla con otro pie / le da una vuelta / en el aire / de taco que ni se ve / la vuelve / le cae al pecho / que para / cae / resbala / su pierna de forma rara [...] (Santoro, 2009: 225).

Al ver el juego de “la pelota” como un “ballet”, el poema reúne a la cultura popular con la alta cultura, al barro del potrero con los trajes suaves y de colores claros de la danza clásica, a la gambeta o los amagues con el *cabriolé* o un *pilé*; busca entre ambos el nexo, el punto de unión. Pasos codificados, piernas dotadas de fuerza y destreza, piruetas, vueltas, giros y saltos “en el aire”, todo siguiendo un ritmo, una música particular y única. El corte de verso intensifica, acelera el relato de esa coreografía que ejecutan los jugadores-bailarines, agita la lectura, la pronunciación de las palabras-acciones. El fútbol es un arte, al igual que el ballet, un espectáculo digno de admiración y maravilla, que conmueve y hace olvidar “la mufa”, como dice “Sí sí señores”, texto incluido en una compilación hecha por el diario *El gráfico*, titulada *El maravilloso mundo del fútbol* (1975).²⁰³ Y ese poder casi hipnótico que tiene sobre sus fanáticos y espectadores, para la poesía de Santoro, no quita lo mágico, no excluye el talento, la preparación, el valor artístico y cultural.

Junto con el resto de los poemas que componen *De tango y lo demás*, analizados con detenimiento en el capítulo 1, Santoro buscó inmiscuirse en aquellas escenas porteñas típicas y ceder la voz lírica al registro de lo cotidiano: salir a comer una pizza, beber cerveza, jugar un partido o jugar al billar, bailar una milonga, viajar en colectivo, ver

²⁰³ El poema dice: ““Aunque estés parado/ sobre un almuerzo de apuro/ y abandonado de la muerte y el laburo/ cuando la forma del mundo/ que rebota/ se va a esconder en la trampa de la red/ como pelota/ te alcanza que la tarde quede ronca/ para olvidarte de la mufa y de la bronca. // Si hasta los ángeles petisos/ te acompañan/ bajando a gritar desde los frisos. // Tu vida va en el puño/ caliente como el sol/ y el cuore está golpeando/ gol gol gol” (2009: 590).

boxeo con amigos. Escenas que también procuró integrar a sus prácticas culturales, intereses que se ven reflejados del mismo modo en su faceta editorial, interdisciplinaria, corporativa, enérgica, con todas las aristas que se consideraron en esta segunda parte.

Tercera parte. “Penas que hacen reír”. Humor, juego, vida y poesía en el contexto del terrorismo de estado

¡Cuánto dolor que hace reír!

E. Santos Discépolo, “Soy un arlequín”.

Chaplin se ha dirigido, en sus películas, a la emoción a la vez más internacional y revolucionaria de las masas: la carcajada.

W. Benjamin, *Escritos sobre cine*.

3.1. En clave humorística y lúdica

Dos grandes ejes abordaremos a continuación en la obra de Santoro: el juego y el humor. Ejes vitales, presentes desde su primera intervención, la revista *La Cosa*, hasta los últimos poemas publicados póstumamente y en los cuales nos centraremos con mayor detenimiento. La risa, el ingenio, la perspicacia, los rituales de la infancia son algunos vectores centrales de su poesía, interconectados entre sí o superpuestos, cuyo análisis amerita ahora ciertas precisiones teórico-críticas.

En primera medida, tal como postula el filósofo francés Zourabichvili (2021), es necesario discriminar al arte de la vida o, dicho de otro modo, pensar el arte, la literatura en este caso, en su relación con la experiencia de la vida, sin asimilarlas. Esto implica siempre una “acción paradójica”, dado que el arte se nutre de la vida cotidiana, pero a la vez la interrumpe y la sobrepasa. Tampoco el arte, prosigue Zourabichvili, nos sustrae o despega por completo de la vida al sumergirnos en lo imaginario, igual que el juego, ya que, si bien se sitúa “a distancia”, sostiene con ella una “relación activa” (47). En este sentido, la obra de Santoro apela fuertemente a una coyuntura específica, anclada en un tiempo y un espacio también específicos, sin reducirse a ella, independiente y en constante actualización.

“El poeta inventa lo que ve”, se lee en uno de sus versos, expresión que puede resultar esclarecedora acerca de cómo reelabora el poeta la experiencia política de los años 60-70. La figura de la invención es productiva para pensar el movimiento de una

escritura que se interesa por “lo que ve”, lo que hay alrededor, lo que sucede, a veces en carne propia, pero a partir de la creación, el juego y el hallazgo, apartándose del testimonio y la encarnación de una primera persona que relata lo vivido. “fabulador / testigo a destiempo [...] no dice lo que ha visto / sino lo que imagina que vio”, dice “Línea de fuego”. El poeta está en una posición riesgosa, justo allí donde podría sufrir un impacto, un golpe o un ataque. Pero no por ello pierde de vista que la literatura es una mediación y que transcribir lo que “ha visto” o lo que vive es un imposible, una “prueba irrealizable”; siempre irá a “destiempo” o “fabulará” algo, por más mínimo que sea. En vez de ocultarlo o restarle importancia, se afirma en ello, lo advierte, lo hace visible. Además, “Lo que veo no lo creo”, como se titulan una serie de canciones, lo que sucede es también increíble, desborda las creencias, lo conocido, lo antes visto. De nada parece servir aferrarse a lo real cuando esto mismo ya ha franqueado sus propios límites y ha cruzado hacia el terreno de lo impensado, lo inimaginable; el campo de visión del yo lírico se ha tornado una “oscuridad que enceguece”, como cierra el poema mencionado.

Por otro lado, el arte, la poesía, se tratan tanto de un trabajo, como vimos en el capítulo 2, de una actividad vinculada al mercado, a la fuerza humana colectiva y a su materialidad, como también de una serie de herramientas y recursos que demandan la atención y el desciframiento por parte de los lectores.²⁰⁴ Es este último aspecto el que se considerará en las páginas subsiguientes: su capacidad de descolocar, de hacernos volver a mirar/escuchar y seguir el rastro a las huellas de esa vida y ese pasado histórico. Todo esto mediante dos dispositivos primordiales, el humor y el juego, como dijimos, sobre los cuales nos explayaremos en los párrafos que siguen.

Con respecto al primero, hablamos de un punto de vista poético que se configura desde el humor en un sentido general, es decir, que pone el acento en el costado cómico, risible o absurdo de la realidad.²⁰⁵ El humor como un mecanismo “propiamente humano”,

²⁰⁴ En cierto modo, parece necesario dejar en suspenso por ahora la noción de “obra” para pensar más bien en una escritura o una poética, es decir, en un trabajo formal con el lenguaje y sus posibilidades simbólicas y significantes.

²⁰⁵ A pesar de que se aludirá en muchas ocasiones a lo cómico, sobre todo a partir de Bergson y su célebre ensayo *La risa*, es preferible hablar de humor en tanto este contiene a la comicidad, sus giros, sus rodeos, sus fórmulas. Mientras que esta última se orienta hacia la gracia, la risa o el festín, el humor desempeña una función crítica, contestataria, muestra una disconformidad, una resistencia. El término “humor” es empleado además por la revista *Barrilete* en varias secciones, al igual que la sátira en *La Cosa*. Interesa puntualmente enfatizar este carácter reflexivo del humor y evitar cualquier tipo de confusión con lo cómico entendido como “comedia”, es decir, como género opuesto a la tragedia, como una risa feliz u optimista.

en el sentido en que Bergson (2016) se refiere a la risa y a la comicidad, a través del cual distender o flexibilizar cualquier tipo de rigidez social. Dicho en palabras de Sergio Cueto, “el humor no invierte pero desquicia las jerarquías del mundo quitándoles su asiento, su consistencia, y de ese modo despoja al hombre de su dignidad, le impide tomarse en serio” (2008: 18).²⁰⁶ Esa pérdida, ese déficit humano –el individuo que ya no tiene el crédito de una solvencia prestada por los códigos sociales– abre paso a la risa, como un “eco” compartido y cómplice, en grupo, que saca al sujeto de su aislamiento (Bergson, 2016). Pero también, a la reflexión, ya que se desactivan la lástima o la emoción pura y en su lugar se sitúan la pregunta, el juicio, la crítica. Por ejemplo, como leíamos en los textos de *La Cosa*. O en el nombre mismo de la revista: una empresa cultural que se hacen llamar a sí misma “Cosa”, despojada de toda distinción o especialidad, a la intemperie, como el sujeto mismo, solo una más entre otras. Porque en el fondo de todo gesto cómico, subyace una pregunta por la existencia, por la condición humana. ¿Qué nos distingue de los demás? ¿Qué nos hace ser aquello que somos, si es que acaso somos algo o alguien? Nada, pareciera decir *La Cosa*. Pero esa revelación no es triste ni es angustiante, así como el humor no es nunca una vana alegría, una gracia sin fundamento, superficial. El humor, como afirma Cueto, vía Kafka y vía Chesterton, es justamente “la habitación de la desgracia, la imposible habitación de lo inhabitable [...] un número acrobático en ese asolamiento” (2008: 22). Este fondo a veces terrible, a veces violento o descarnado, se oye, se presiente, se lee a través de todos los sentidos en la poesía de Santoro; el humor no lo tapa ni lo esconde, sino todo lo contrario, se sirve de él, lo trae a la superficie y en algunas ocasiones lo magnifica para que no pase desapercibido, mientras que en otras reduce su poder de influencia, como si fuese una estrategia de supervivencia, aliviana su peso, lo vuelve tolerable.

En una entrevista realizada por *Barrilete* al humorista gráfico francés conocido como Siné, se plantean una serie de interrogantes y afirmaciones que condensan muy bien los intereses y los usos del humor en la literatura de Santoro.²⁰⁷ La redacción pregunta acerca de tres cuestiones fundamentales, la ética, el compromiso y la clase:

²⁰⁶ Para Jankelevitch (1989) “tomar algo en serio” es una manera de ver la vida, un acto deliberado. El humor es serio, pero en otro sentido, de manera secundaria e indirecta; lo serio zigzaguea entre la tragedia y la comedia, una seriedad “medianera” que fluye, que viene y va.

²⁰⁷ “El humor es una cosa seria”, *Barrilete*, Año V, N°1, 1968.

¿Hay, o debe haber, temas incompatibles con el humor? [...] ¿De qué modo puede un humorista dar a su trabajo una utilidad social aunque trate los temas dramáticos de nuestra época, Vietnam por ejemplo? [...] ¿Cuáles son las diferencias entre humor burgués y humor revolucionario, admitiendo la simplicidad de estos términos? (1968: 36).

Las declaraciones de Siné colocan al humor no como “diversión” sino en el plano de una “necesidad” que supera los límites del campo artístico y forma parte de la vida de cualquier persona. Quizás el punto nodal del intercambio sea la conclusión de que el humor no es “vulgar” o “peyorativo”, “burgués” o “revolucionario”, sino que lo que existen son distintos tipos de humor adaptables según su objetivo (“humor negro”, “rosa”, “violento”, “absurdo”). Sin embargo, queda claro que el humor más valorado, por la revista y el entrevistado, suele orientarse hacia aquellos temas declarados como “tabú” o temas “dramáticos” que invaden y estimulan “a la gente” justamente por esa misma condición; la tarea del humorista cobra especial eficacia allí donde algo molesta o se evita, ya sea porque informa o porque desmitifica.

Por otro lado, Siné responde a la primera de las preguntas que:

El humor no es de ningún modo específico de los “especialistas” — dibujantes, escritores, etc.— sino que forma parte íntimamente de cada uno de nosotros. A los campesinos, a los obreros, a los científicos, a las mujeres, a los niños no les falta. Los chistes circulan por todas partes: tanto en los salones burgueses como en los destacamentos guerrilleros (1968: 36).

El humor tiene así un efecto igualador y pone a los escritores, como se viera en otras oportunidades de la tesis, a la par de los trabajadores y las clases populares. Este no es posesión exclusiva de nadie, no parte de la literatura o el arte hacia su público, sino que está en “todas partes”, su circulación es multidireccional y no reconoce diferencias entre clases sociales.

Asimismo, Santoro puso a funcionar una variada y fructífera batería de procedimientos formales, de registros y subgéneros del humor: la ironía, la sátira, la parodia, el grotesco, el calambur, el epigrama, la deformación, la hipérbole, la caricaturización, la ridiculización. Cada uno con mayor o menor protagonismo y con sus respectivas particularidades, insinúa o subraya determinados aspectos del universo que va componiendo el sujeto. Más que hacer un decálogo de todas esas técnicas y mecanismos cómicos, nos interesa aclarar que estas no son nunca formas vacías o meros recursos estilísticos, porque en todo momento remiten a la mirada atenta, agrídulce y

crítica que sostiene la poesía de Santoro acerca de los acontecimientos y la historia, una mirada en el sentido otorgado por Didi-Huberman:

Una forma sin mirada es una forma ciega. Ciertamente, le hace falta la mirada, pero mirar no es simplemente ver, ni tampoco observar con mayor o menor "competencia": una mirada supone la implicación, el ser afectado que se reconoce, en esa misma implicación, como sujeto. Recíprocamente, una mirada sin forma y sin fórmula no es más que una mirada muda. Se precisa forma para que la mirada acceda al lenguaje y a la elaboración, única manera, para esa mirada, de "entregar una experiencia y una enseñanza", es decir, una posibilidad de explicación, de conocimiento, de relación ética: nosotros mismos debemos, entonces, *implicarnos en*, para tener una oportunidad dando forma a nuestra experiencia, reformulando nuestro lenguaje de *explicarnos con* (2008a: 41-42).

Ese doble desafío del que habla Didi-Huberman podemos advertirlo en los textos que estudiaremos a lo largo de este capítulo: “mantener el equilibrio” entre la conmoción o la identificación absoluta (la “implicación”) y la crítica, el análisis (la “explicación”). Santoro nos pone cara a cara con una realidad “desgarrada”, para seguir empleando los términos de Didi-Huberman, en este caso, la de miles y miles de desaparecidos/as, persecución política y tortura, centros clandestinos de exterminio, sin dudas una de las heridas más grandes y todavía abierta de la sociedad argentina, un dolor que muchos no han titubeado en catalogar como inenunciable e incognoscible. Pero el poema se arriesga, lanza las preguntas, quizás las más terribles: dónde están los cuerpos de las víctimas, qué hicieron con ellos, dónde están los culpables, qué clase de justicia pedir. En ese intento por sortear de la mejor manera la encrucijada de Didi-Huberman, por mostrar el horror sin generar una distancia fría y desahogada pero tampoco hundir al lector en la “mudez”, el humor, la risa, las canciones, los juegos son algunas de las estrategias elegidas por Santoro.

A propósito del juego, y al igual que el humor, este también es un *interludio*, un fragmento intercalado en la vida cotidiana (Berger, 1999), con su lógica, sus normas, su distribución de papeles y sus coordenadas de espacio y tiempo particulares. En la obra de Santoro, el juego tiene diferentes valores. Por un lado, aparece como metáfora, es decir, manteniendo una relación de correspondencia o comparación con la vida, la infancia, las relaciones humanas. Especialmente en sus primeras dos publicaciones, el clima lúdico – cuya construcción implica la mención directa no solo de distintos juegos infantiles, sino también el uso de palabras, onomatopeyas y expresiones afines– simboliza una etapa que

ha concluido, que debe dejarse atrás, trascenderse. Allí el juego es sinónimo de un tiempo suspendido, sin obligaciones, sin tristezas, “el tiempo del caballo en una escoba”, como dice uno de los poemas de *Oficio desesperado*, de barcos de papel, de payasos y calesitas, de “rataplán” y “tintirintines” (2009: 66). El sujeto, de alguna forma, idealiza ese tiempo del puro jugar, del jugar por jugar, y lo añora: “era lindo no saber del tiempo sentado en los cordones / mirá las manos ahora qué distintas” (2009: 64).

Sin embargo, el juego no es un fenómeno exclusivo de la infancia, como bien señala Huizinga (2007), ya que este impregna casi todas las grandes ocupaciones de la convivencia humana, entre ellas el lenguaje, y no es todo alegría y evasión, en la medida en que se ponen a prueba ciertas competencias. Por eso se manifiesta también en un plano más general, a través de la instauración de otros pactos de lectura, de interpretación, incluso de pronunciación de las palabras. Santoro “juega con” el lenguaje, tal como esta acción fue pensada por Zourabichvili, quien distingue entre el “juego gratuito” y el “jugar con”, cuyo ejercicio implica, por un lado, que las reglas no son externas sino que las dispone la propia “alquimia” del poema y, por otro, hay una resonancia con la realidad, una expresión, una necesidad con algo que “nos toca”, contrariamente al “jugar por jugar” (2021: 53). Teniendo estas nociones como referencia, distinguiremos en los textos de Santoro juegos de contraste, juegos fonéticos, juegos con la sintaxis y el léxico, como antes se pudo ver en “Ballet Balar Babel”, un poema sin versificación ni cortes que, entre otras cosas, desafiaba al lector-recitador a pronunciarlo sin signos de puntuación, a crear pausas de manera libre o a prescindir de ellas, a no enmarañarse con los sonidos cacofónicos y las múltiples aliteraciones, o hacerlo y producir disonancias, desajustes, en definitiva, a descubrir y armar los sentidos posibles. Textos que reclaman que el lector intervenga o colabore activamente, que “ejecute” o “interprete” (en inglés *to play* o en francés *jeu, jouer*) y participe en la construcción significativa.

A veces Santoro logra estos efectos mediante la inserción de episodios o estructuras de juegos ya conocidos, como la adivinanza o el trabalenguas, o canciones y rimas populares como “el gran bonete”. A partir de estas transposiciones no solo afianza su vínculo con la cultura popular, en este caso en tanto herencia de prácticas y ritos sociales, interiorizados y revisitados a lo largo de una vida, sino que al mismo tiempo configura un punto de vista infantilizado, una voz que, sin pudor, sin tabúes, con la inocencia y frescura de un niño, pregunta y afirma, duda, se asombra, se conmueve. Cabe aclarar que, al igual que en algunas composiciones de María Elena Walsh o en la “Canción de Alicia

en el país” de Serú Girán, no es exactamente la voz de un niño lo que se oye, sino la de un adulto que toma prestados sus códigos, su forma de ver el mundo, su inocencia, su entusiasmo sin contaminar, o que al menos no hace una división tajante entre estadios como infancia/adulthood o juego/seriedad; una voz que habita, en todo caso, en los resquicios o las hendiduras de esas dicotomías.²⁰⁸

Finalmente, la recuperación de dicho acervo cultural da cuenta, una vez más, de la importancia que tiene lo común en Santoro, el chiste, el recuerdo o la canción que cobran sentido al ser compartidas, al encontrar un “eco”, un “entendimiento”, una “complicidad” con otras personas, reales o imaginarias, al decir de Bergson (2016). Por consiguiente, será inevitable retomar la hipótesis general en torno a las variaciones e insistencias de lo histórico-político, redefinirla y actualizarla conforme a los problemas que nos convocan en este último tramo de la tesis, en donde el juego y la risa representan una nueva torsión en la articulación entre literatura y política.

3.1.1. A contramano de la lagrimita

En los años 80 y 90, tanto Leónidas como Osvaldo Lamborghini mostraron su desconfianza y férrea oposición al “populismo”, al “sonsonete elegíaco” (Dalmaroni, 1993), “la canalla elegíaca” (1987). Osvaldo ratificaba que:

La estética del populismo es la melancolía [...]. ¿Querés que te diga la verdad? ¿Cuál es el gran enemigo? Es González Tuñón; los albañiles que se caen de los andamios, toda esa sanata, la cosa llorona, bolche, quejosa, de lamentarse [...]. Esto es poesía quejosa, hacer esta especie de orgullo de padre proletario, que se levantaba a las cinco de la mañana con sus manos callosas; que traía pan crocante a la mesa... [...]. No hay, te digo, una cosa personal con Castelnuovo, más bien con la ideología liberal de izquierda, esa cosa llorosa. Es decir, que los escritos tienen que valer por el sufrimiento que venden y por las causas nobles de ese sufrimiento (1980: 49).

Dejando a un lado el tono provocador y descalificador de los Lamborghini, y de las inagotables derivas de los vocablos “populista/populismo”, queda a las claras que para una zona de la literatura, incluso previa a los 80, tal como lo analiza Dalmaroni (1994),

²⁰⁸ La primera edición del *long play Juguetes en el mundo* (1968) de Ma. Elena Walsh, de alguna manera bromaba al respecto, diciendo en sus seis “Instrucciones para el disco-oyente”: “Aunque la autora ha grabado anteriormente canciones para niños, éstas son para grandes”. Esto no cancela todo lo que tiene de la imaginación infantil este trabajo en particular, pero sí advierte a sus destinatarios el alto contenido político-ideológico de las canciones.

era sustancial demarcarse de esa poética de “la lagrimita”.²⁰⁹ “La lagrimita” como el equivalente de un lirismo dramático, de una implicación excesiva con las desgracias de los sujetos y vidas que muestra, muchas veces teñido de moralismo y pedagogía.

Teniendo en cuenta esas inflexiones ya esbozadas en el capítulo 1, es legítimo preguntarse dónde colocar a Santoro y profundizar en sus modos de resolver la compleja interacción entre *explicar* e *implicar*.²¹⁰ Por lo tanto, si antes Santoro revelaba trazos del boedismo y la poesía social y comprometida de los años 20, ahora diremos que escribe no “en contra”, sino “a contramano” de esa “lagrimita”. No hay desconfianza ni impugnación ya que, de hecho, *Barrilete* publica varios de los poemas y autores que Lamborghini objeta o de los que desconfía (como Riccio o Calou). Es decir, si se lee desde la óptica del humor y el juego, se advierte que los textos de Santoro van por otro carril, lejos de la elegía o la nostalgia que supo ser característica de su primera etapa y todavía perdura en algunos poemas sueltos (o que no conforman un libro), escritos entre el 72 y el 77.²¹¹ Y esto ocurre, en parte, porque una de las exigencias de lo cómico para “surtir todo su efecto” o “su estremecimiento” es “algo así como una anestesia momentánea del corazón”. El ingenio humorístico obliga a pensar, se dirige a “la inteligencia”, funciona casi contrariamente a la piedad o la ternura, sentimientos que pueden estar de fondo pero que, en cierta forma, son acallados por la comicidad (Bergson, 2016). En un poema titulado “Poema problema” se lee: “si un torturador / torturó a 15 personas / y se le murieron 6/ ¿cuántas le quedan?” (2009: 368).

Santoro dedicó sus últimos libros a escribir sobre la violencia represiva desplegada en el país desde, al menos, comienzos de los años 70. Sin embargo, como

²⁰⁹ El artículo de Dalmaroni rastrea e indaga en los diferentes usos de “populismo” y “populista” en el campo intelectual y literario a partir de los años 60 en adelante, en revistas como *Los libros*, *Literal*, *Punto de Vista* y *Babel* o en declaraciones de Gelman, Portantiero y O. y L. Lamborghini.

²¹⁰ Santoro se diferencia, al mismo tiempo, de los Lamborghini, especialmente de Osvaldo, en tanto permea y pone a jugar dos realidades en simultáneo que exceden el artificio de la poética o la sola realidad de la escritura. Sus posicionamientos militantes, sobre todo en esta etapa, tienen un peso importante, una carga palpable y explícita. Si bien la construcción del sistema referencial se separa de la “lagrimita”, se trata de un sarcasmo y una ironía con los signos de la denuncia.

²¹¹ Se trata de textos aislados, algunos acompañados con música de Raúl Parentella, como “Tiempo de sufrir”: “[...] Cómo poder decirte en la canción / la triste suerte que nos dieron a vivir / si el hombre es la mitad del hombre en su dolor / y solo tiene tiempo de sufrir [...]” (2009: 525). Estas canciones entroncan con la tradición del tango, tal como fue analizado en el capítulo 1. A su vez, hay una serie de coplas dedicadas al Ejército Revolucionario del Pueblo en las que, a veces, afloran la épica revolucionaria y una suerte de identidad obrera, doliente y hastiada, que claramente tiene que ver con la filiación ideológica. Por ejemplo, en “Coplas para el pueblo” se lee: “Trabajo desde chiquito / apenas si sé contar / no tengo apellido ilustre / así es mi vida nomás” (2009: 540).

vemos en la cita, no siempre eligió los tonos de la denuncia o la arenga explícita. Hay un rodeo, un distanciamiento en la voz que pregunta, una voz ingenua y aparentemente neutral, como si no dimensionara del todo la carga social que tienen la tortura y la muerte. El verbo en pasado (“torturó”), cuando podría haber ido en presente del modo indicativo para armar la oración condicional, descarta el plano de la suposición o la hipótesis y nos coloca ante algo que ya ha ocurrido. Pero el texto no alcanza a conmovernos o sensibilizarnos por completo, no nos paraliza porque rápidamente fuerza a pensar: ¿qué humanidad es posible después de una tortura? ¿podemos seguir llamándonos sujetos? Y entonces el poema no reside solo en la pregunta –su tensión, su incomodidad– sino también en las respuestas o las contrapreguntas.

“Pinochet y cía / empresa de demolición” (2009: 457), escribe Santoro luego del golpe de estado en Chile, luego del bombardeo a la casa de gobierno y la muerte de Salvador Allende. Una chanza, un chascarrillo, un juego irónico de palabras e imágenes, un ejemplo del doble sentido, técnica ampliamente utilizada por Santoro. Aún si lo comparamos con otros poemas de Santoro acerca del mismo episodio,²¹² notamos que aquí hay otra reelaboración del conflicto, pasada por el tamiz corrosivo del humor y la ironía. El poema abre un diálogo entre la desgracia y la alegría, entre la tragedia irremediable y la risa, pero donde, parafraseando a Sergio Cueto, “ya no se ríe de nada ni de nadie” sino que es una risa, sin humilladores ni humillados, subiendo “desde el fondo del horror, el horror se convierte en risa” (1999: 28). A través del humor, el poema dirige la “atención distraída” hacia “la miseria que no soporta la vista y que la vista no soporta” (1999: 28), hacia los temas espinosos, hacia aquello que a veces puede tornarse innombrable, inasible, aquello que el psicoanálisis consideraba un “tabú” (la muerte, por ejemplo). Pero no solo llama la atención o inquieta, sino que además convierte ese dolor, ese acontecimiento espeluznante (como pueden ser la tortura o un golpe de estado sangriento) en otra cosa: en un acertijo, en un cartel publicitario. Y en este sentido, podemos percibir que la poética de Santoro no es elegiaca ni “llorosa”, porque rebaja, en cierta forma, la magnitud de esos eventos, su densidad, su potencia. Tal como dijera Freud (1991; 1992) sobre el chiste, les quita su velo, en vez de exaltarlos o elevarlos. Si recordamos los versos de Tuñón, de “Epitafio para la tumba de un obrero” (aquel texto de “los obreros que se caen de los andamios”, como dijera O. Lamborghini), allí el trabajador muerto es comparado con un ángel, una divinidad, una criatura superior. El

²¹² Ver párrafo 1.5.2.

sujeto casi no puede dejar de pensar en su muerte –“Estuve pensando cómo lo mataron cuando él, como un ángel auténtico [...]”– y repasa paso por paso cómo fueron los hechos y las sensaciones que este produjo en los demás. La repetición de la frase “Fue más grande”, para aludir al dolor y al “recogimiento del pueblo”, ennoblecen su condición e inducen respeto, todo esto animado por el reconocimiento del yo-poeta de sus limitaciones y contradicciones de clase. Al final concluye: “Porque los obreros han construido el mundo”. Y a pesar de que Tuñón no se queda perplejo o inmóvil frente al obrero caído –porque hay un programa, porque el incidente aviva en el sujeto un deseo de luchar por la blusa de su abuelo, “y salir a la calle y hablar en voz baja en los sindicatos y en los entierros pobres”–, es innegable la glorificación de ese otro-trabajador y, por ende, del *pathos*, el sufrimiento y la empatía por sus padecimientos injustos. Santoro va en otra dirección: no hay dioses, no hay misericordia, no es necesaria ninguna redención.²¹³ Su mirada se ha vuelto más sardónica, más cínica.

Volviendo a Freud, se podría afirmar que muchos poemas de Santoro en realidad son chistes “baratos”, fáciles de procesar, hechos con poquísimos trabajos, con escasa exigencia técnica. Retruécanos, doble sentido, chistes fonéticos o “malentendidos” como “The end”, uno de sus últimos poemas, escrito en marzo de 1977: “Fueron las últimas palabras del general ajusticiado: “Muero contento, hemos batido a la guerrilla” (2009: 619). La investidura militar se fisura gracias a un simple equívoco o fallido –el *lapsus* inconsciente según el psicoanálisis freudiano–, la ausencia del sonido “a” en el verbo batir. Fallido por partida doble si pensamos que trastabilla ante su última posibilidad de decir algo, las últimas palabras, de las que probablemente se esperaría alguna revelación memorable o un balance de su vida. El general vendría a ser una suerte de “burlador burlado”, alguien que cree las cosas de una manera –una en la que él se muestra convencido, orgulloso, triunfante–, cuando otros ven lo contrario –alguien que se confunde los verbos, que no sabe hablar correctamente, que tal vez está nervioso–. El humor, la gracia, se aloja allí en esa tensión entre imágenes contrapuestas, entre expectativa y realidad, entre solemnidad y torpeza. También se podría hablar de broma, o lo que los ingleses llaman *practical joke*, una maniobra o truco hecho a propósito para

²¹³ No se busca aquí inferir que Tuñón es, sin más, un boedista, porque como demuestra exhaustivamente Ma. Fernanda Alle (2019a) la línea pedagógica y moralizante de Boedo no se ajusta del todo a la poesía de Tuñón. Pero algunos de sus poemas en los cuales los obreros están en sus ámbitos de trabajo, sometidos a la explotación o a una injusticia, son productivos para generar un contrapunto con Santoro.

que el otro se sienta humillado, ridiculizado, expuesto, algo así como un reírse “de” y no reírse “con”.

En síntesis, si bien estos poemas breves, tan representativos de su última etapa, muchas veces no involucran una gran maestría estilística o formal, como vimos en las citas anteriores, su valor radica en el gesto desafiante, trasgresor, arriesgado, de jugar, reírse o hacer humor con temas sensibles y complejos de abordar, sin seguir el camino del lamento o de la epopeya. Y a su vez, ese gesto nos coloca ante una cuestión tan esencial, tan vigente, tan actual, como es la pregunta por los límites y alcances de lo risible. ¿De qué podemos reírnos? ¿Hasta dónde? ¿De qué maneras y con quiénes?

Andrés Barba sostiene en su reciente ensayo *La risa caníbal* (2017) que después de las guerras mundiales, la segunda mitad del siglo XX, lejos de ser una utopía de inteligencias puras, se transformó en un mundo sentimental, en el que quien aspira al poder ya no esgrime argumentos, sino que exhibe sentimientos; estos tienen la poderosa virtud de ser inexpugnables, es decir, no pueden discutirse, cuestionarse, someterse a juicio. La risa, en cambio, continúa Barba, opera muchas veces como una amenaza, una agresión, un escándalo, que puede incluso ser censurada, prohibida y traer consecuencias legales o, en algunos casos muy extremos, poner en riesgo la vida.²¹⁴ Para Barba, lo cómico 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 en la dignidad de aquello a lo que fingíamos tener respeto” (2017: 27). La risa amenaza y hace tambalear nuestras creencias, nuestras convicciones más firmes, nuestra identidad.

3.1.2. “La muerte está echada”

Uno de los motivos más reiterados en la poesía de Santoro es la muerte o la finitud de la vida, que se presenta casi como una obsesión en sus últimas publicaciones y textos póstumos, al igual que otros escritores del periodo como Juan Gelman y Paco Urondo, en

²¹⁴ En el capítulo titulado “Hombres que se ríen de los dioses”, Barba refiere al atentado ocurrido en 2015 contra la revista satírica francesa *Charlie Hebdo*, que ocasionó la muerte de doce dibujantes y decenas de heridos. El desencadenante del tiroteo atribuido a Al Qaeda habrían sido unas caricaturas de Mahoma. Pero Barba también se remonta hasta los tiempos clásicos y nos recuerda la indignación de Aristóteles respecto de Diógenes y su pedido de prohibición de “ciertas formas de bromear” (2017: 77).

Argentina, o el salvadoreño Roque Dalton, de quien tomamos uno de sus versos para el título de este apartado.²¹⁵ La muerte propia, la muerte de los/as compañeros/as y amigos/as, la muerte de los líderes guerrilleros y luchadores populares, la muerte como mutación, como el fin de una vida pasada y el comienzo de una vida nueva, son figuraciones que aparecen con insistencia. En sus primeros poemarios, prevalece un uso metafórico y alegórico de la muerte, como se analizó respecto de *Nacimiento en la tierra* (1963), por ejemplo, donde funciona como un cambio de piel, una posibilidad de renacimiento, de volver a empezar algo y ser otro. Allí “el hombre” abandona la infancia y la juventud, comienza a estar “con la vida y la muerte saltando a cada paso” (2009: 132), pero esta última solo se menciona en sentido general, como contracara de la vida, como posibilidad lejana.

Más adelante, la muerte irá adoptando un carácter mucho más explícito, de mayor crudeza, más áspero y reiterado. Por tanto, si Daniel Freidemberg (1988/1989) hablaba de una “concepción vitalista de la poesía”, en relación a Paco Urondo y *poesía buenos aires*, creemos que sería productivo pensar también una concepción de la poesía desde la muerte. Compartimos su planteo acerca del poema como resultado y desencadenante de un modo “poético” de vivir, porque la literatura de Santoro se aferra en todo momento a la vida y expresa su actitud rebelde, de goce, de puro presente – aspectos que fueron trabajados en el capítulo 1–. Pero ¿qué sucede con la muerte? ¿Es posible además hablar de un modo “poético” de morir que se manifiesta, sobre todo, en estos últimos textos? ¿Cómo leer la presencia casi obsesiva, sofocante, de la muerte?

Volvamos a la escena del torturador y a la pregunta por la vida que queda después de tal vejación, de las marcas físicas y subjetivas imborrables. Más que una vida ‘después’, quizás sea mejor hablar de una muerte en vida, de un poder que “mata antes de matar”, como dice Pilar Calverio (2005) para referirse a la anulación selectiva de todos los vestigios de humanidad de un individuo.²¹⁶ ¿Qué postura adopta la literatura de

²¹⁵ A pesar de que indagar posibles vinculaciones entre la poética de Santoro y la de Dalton, también militante del ERP durante los 70, desborda los objetivos de esta tesis, es interesante el juego que hace en ese verso de “La pausa”, con la frase popular “la suerte está echada”: la muerte como un punto sin retorno, sin vuelta atrás. En sus poemas la muerte está muy presente y relacionada con la violencia política y la represión, la memoria de las víctimas y el endiosamiento de los guerrilleros, a veces presentada de manera sarcástica y humorística, al igual que en Santoro.

²¹⁶ Foucault define esta potestad de la siguiente manera: “cuando hablo de dar muerte no me refiero simplemente al asesinato directo, sino también a todo lo que puede ser asesinato indirecto: el hecho de exponer a la muerte, multiplicar el riesgo de muerte de algunos o, sencillamente, la muerte política, la expulsión, el rechazo, etcétera” (2001: 232). Traemos a colación el pensamiento de Foucault porque

Santoro ante esta destrucción, esta exposición constante a la muerte? ¿Cómo influyen al respecto los códigos militantes que solían comprender esto en términos de héroes o enemigos, de venganza o traición, de mandato o cobardía? Basta recordar la frase de Guevara: “El revolucionario [...] se consume en esa actividad ininterrumpida, que no tiene más fin que la muerte” (2011: 20). O algunas consignas como “Ha muerto un revolucionario... ¡Viva la revolución!”.

Paradójicamente, hay una respuesta por el lado de la vida, un *eros* o deseo de salvar cualquier resto, cualquier escombros que pueda quedar de esa humanidad a punto de ser devastada, ya sean lazos afectivos, proyectos político-culturales, hasta las pequeñas rutinas diarias como escribir o sentir el sol en la cara. El *eros* que “me salva de mi *posición yaciente* mortal, me vuelve a poner en *posición erguida* [...]” (2020: 60), como expresa Byung-Chul Han al detenerse en el pensamiento de Lévinas sobre la muerte; todo aquello que mueve hacia adelante, que obliga a seguir, a levantarse, a pararse, a ir “buscando el camino en cualquier parte / va su sangre caminando cuando canta” (Santoro, 2009: 622). Buscar, caminar, seguir, son algunas de estas acciones de super-vivencia, de existencia obstinada, ineludible, deseante a pesar y más allá de todo.

Por otro lado, el sujeto no vacila en amenazar de muerte a sus adversarios, en pedir y prometer muerte, en reconocer la suya y personificarla, darle un cuerpo, un día y un lugar, un nombre: “1939-1964 // mi muerte / tiene veinticinco años” (458). Tres versos que dicen mucho al invertir la vida (el nacimiento y luego la juventud) por la muerte, como si el sujeto pudiera delimitarla, darle un inicio y un fin, acorralarla entre fechas, al mismo tiempo en que debe vivir con ella, habitar el mismo cuerpo, el mismo rostro, el mismo nombre. Versos que pueden leerse como una coexistencia, una con-vivencia con la muerte, que no es cosa del pasado sino de tiempo presente, que no se oculta, sino que parece aceptarse e integrarse. Lo mismo ocurre cuando el yo observa su alrededor y todo lo que ve es muerte, una “descomposición que avanza”, como dice el poema “Espectros”.

Una historietita-collage sin fecha –presumimos hecha a mediados de los 70– dialoga con estos poemas al mostrar un esqueleto y unas piernas sin cabeza, interpelados por voces anónimas que bromean sobre su estado mortuorio, decapitado y despedazado; con exclamaciones que aluden a su aspecto, pero no desde el espanto ni la perplejidad, sino desde una ironía descarada. La caracterización de estos seres a los que les faltan partes,

entendemos que la relación vida-muerte, tal como aparece en los últimos cinco o seis años de producción de Santoro, es inseparable del biopoder y el estado.

seres sin piel, sin rostro, sin ropas, seres entre la vida y la muerte, que son y no son, no deja de hacernos pensar en la siniestra lógica de la desaparición forzada de personas, en la “incógnita” de la cual hablaba, con una despiadada perversidad, el dictador Videla.²¹⁷ Tanto el texto como la imagen otorgan entidad al cuerpo ausente, aunque esta sea grotesca y espectral, quiebran la idea del vacío, de la nada, y colocan en ese lugar las voces dolientes, las piernas o los huesos (en tanto restos o partes de un todo), la búsqueda de los que quedaron.²¹⁸

Así y todo, Santoro es irreverente y formula su denuncia desde el humor. Pero además pareciera meterse, muy sutilmente, con la repercusión que estos hechos tuvieron en la sociedad, con las respuestas de los hombres comunes, es decir, los que no pueden encasillarse como militantes ni enemigos. Si prestamos atención a las frases que se propinan, frases también sin rostro, sin nombre, sin carne, sin identificación posible, más bien como sonidos al aire, estas dan a entender una especie de respuesta sobre lo que está pasando. En el caso del esqueleto, la inviabilidad de la pregunta, lo absurdo, si bien es gracioso, podría al mismo tiempo hablar de una apatía o desconexión total de parte de quien está allí hablando. Algo similar se da con el pedido de captura de las piernas a las que confunden con “cabezas”. Del otro lado de la ironía y de la risa, están aquellos que no miran con detenimiento, con sensibilidad o compromiso y hablan sin pensar demasiado, a veces con una cuota de brutalidad e indiferencia.

²¹⁷ Son conocidas las palabras de Jorge Rafael Videla, cuando en diciembre de 1979 un periodista en conferencia de prensa preguntó por los desaparecidos y este le respondió: “Frente al desaparecido en tanto esté como tal, es una incógnita. Si el hombre apareciera tendría un tratamiento X y si la aparición se convirtiera en certeza de su fallecimiento, tiene un tratamiento Z. Pero mientras sea desaparecido no puede tener ningún tratamiento especial, es una incógnita, es un desaparecido, no tiene entidad, no está... ni muerto ni vivo, está desaparecido” (sic).

²¹⁸ En esta misma línea se podría pensar la imagen incluida en el *Informe sobre Trelew* en la cual se veía, páginas atrás, un grupo de siluetas de papel agrupadas en círculo junto a la frase “Ni olvido ni perdón”. Casi como un antecedente de las prácticas artísticas y sociales conocidas como “Siluetazo” a comienzos de los 80, se busca restituir una presencia en la ausencia, “representar lo desaparecido” (Longoni y Bruzzone, 2008).



Figura 26. Historieta-collage, sin fecha. Archivo C. Golonbeck.

En sus “Series”, poemas breves que Santoro no alcanzó a publicar, también se anda entre “muertos que están vivos”, entre “espectros”, entre cadáveres, en medio de una “oscuridad que enceguece”, entre cuerpos rotos, destrozados, tirados y tanques militares, seres fantasmales y grotescos como:

una madre sin cabeza
corre buscando a su hijo
fusilado (2009: 578).

El poema no esquiva esas muertes, tampoco las mistifica, sino por el contrario deja registro, mira a los costados, copia los carteles que alertan: “alto quien vive” (2009: 449). Y de pronto, la ciudad deviene una trampa mortal para sus habitantes, una afrenta, una intimidación. La ciudad que antes había sido espacio de múltiples encuentros con amigos, de las pizzerías y negocios bailables, de la diversión, el vagabundeo y el recuerdo de épocas felices, ahora es una ciudad-cementerio, un campo minado, llena de mensajes que auguran violencia y muerte o insinúan peligros, en la cual los gritos de dolor y desesperación de las víctimas retornan una y otra vez:

las sirenas policiales ululan
dan alaridos
recuerdan los gritos de los torturados (2009: 443).

Un escenario que “recuerda” —como sinónimo de aviso—, que ostenta e infunde de manera permanente el terror, la degradación y el miedo, cuyo abismo eran los campos de detención ilegal, tortura y exterminio. Un “poder mortífero”, tal como este fue teorizado por Michel Foucault (2001) y luego retomado por Agamben (1998), cuyo paradigma más tremendo fue el régimen nazi: tecnologías de poder regulatorias y disciplinarias, de exposición a la muerte.²¹⁹ Ese estado de guerra, de combate permanente se escucha en los poemas, se respira, se siente en el aire que huele a podrido y se apodera del sujeto que también profiere muerte y tiene sed de venganza y furia, pero que todavía puede reírse. Por eso hay poemas que juegan con los sonidos y las palabras, que se disparatan y se

²¹⁹ Foucault distingue entre el poder soberano y el poder disciplinario: “Los dos mecanismos, el clásico y arcaico que daba al Estado derecho de vida y muerte sobre sus ciudadanos, y el nuevo mecanismo organizado alrededor de la disciplina y la regulación, en síntesis, el nuevo mecanismo de biopoder [...]” (2001: 235). Según su planteo, en el Estado nazi confluyeron ambos —las técnicas de adiestramiento de los cuerpos y las tecnologías de seguridad y control— de un modo extremo, en el que no solo el Estado es quien controla y regula, sino que este ejercicio puede encargarse desde cualquier ámbito del cuerpo social. El pensamiento de Foucault es retomado en diversas instancias por Pilar Calveiro, quien se encargó muy tempranamente de describir y analizar el funcionamiento del terrorismo estatal en nuestro país.

burlan, “le tocan el culo a la muerte” o “le sacan la lengua”. La no escapatoria, la expansión absoluta de ese horror sin límites, esa muerte que ha tocado todos los ámbitos de la vida, desesperan al sujeto y al mismo tiempo lo hacen bromear, contemplar el revés absurdo de aquello sin-sentido o sin-razón: el hecho de que a fin de cuentas va a morir, indefectiblemente, y nada puede hacer para evitarlo; nadie está exento, nadie está a salvo. Así, un horóscopo funesto augura lo obvio, la fatal verdad de la vida, pero que, en este contexto, toma un cariz irónico:

muchos inconvenientes en la tarde
buena salud pero no la usará
se verán en aprietos viaje corto
regalo y gran sorpresa MORIRÁ” (2009: 383).

¿Qué predicciones pueden hacerse o que se puede esperar, en un futuro cercano, allí donde reina la muerte? Más muerte, parece decir el texto, como si esto fuera obvio o redundante. Y aun así no lo enuncia con resignación porque nombra la muerte, la desenmascara, la amplifica, la escribe en mayúsculas, si en definitiva todos los caminos conducen a ella, haga lo que se haga:

al que tuviere entregare
dijere callare abriere cerrare
llorare sonriere comiere ayunare
soñare viviere o are o ere
muerte (2009: 447).

Las normas y reglas impuestas por el poder enredan la lengua, empiezan a perder sentido, a ser incomprensibles, se convierten en balbuceo difícil de pronunciar, ilógico: a cambio de cualquier acción –y este sentido se construye con el uso del tiempo condicional–, se recibirá la muerte. La potestad sobre lo viviente es absoluta. Y es interesante cómo esta circunstancia extrema provoca un desajuste en la lengua, en “el sistema”, que se vuelve cacofónico, se descalabra, farfulla, tartamudea, como dice el poema “AAA”: “el sistema / ha comenzado a tartamudear” (446). AAA es la Alianza Anticomunista Argentina (más conocida como Triple A), el grupo parapolicial de ultraderecha más importante de los años 70, responsable de cientos de secuestros, asesinatos y desapariciones de personas. Santoro no denuncia explícitamente su accionar violento ni homenaje a sus víctimas, como hiciera en otros textos: elige aquí el efecto de un juego con el nombre, de una ironía apoyada en un “supuesto primario” –como llama Wayne Booth (1986) al conjunto de discernimientos que nos permiten realizar las

inferencias adecuadas–, en este caso el conocimiento de la sigla (AAA) y su contextualización.²²⁰ La ironía subvierte el título grandilocuente y temible de la “Alianza” por una dificultad, una anomalía, una falta de coordinación, una “falla” involuntaria; deja entrever una incoherencia, un desacomodo y una acusación, la de que el sistema no funciona y se ha vuelto incomprensible, se ha trastornado. Sarcasmo y preocupación, burla y estado de alerta, sospecha e irreverencia, emociones dobles, anverso y reverso. Como dijo ciertamente Baudelaire (1988), la risa no es más que una expresión, un síntoma, un diagnóstico, en este caso de cierto precipicio, del advenimiento de algo catastrófico que ya “ha comenzado”.

3.2. “Vivir se ha puesto al rojo vivo”

Desde hace tiempo siento la amenaza/ de este viento sobre/ la luz de
mi lámpara, sobre esa luz que apenas/ me alcanza para no perderme/
entre las garras del mundo, entre los dientes/ de esa inmensa
muchedumbre de lobos en la sombra.

Dardo Dorrnzoro, Sin título.

“Porque vivir se ha puesto al rojo vivo” dice el primer verso de un poema del español Blas de Otero que Santoro elige para graficarle a su amigo exiliado José Antonio Cedrón, cómo se vivía por aquellos días de mayo del 77 en Buenos Aires, apenas dos semanas antes de su secuestro. “Cada día se necesita más aliento”, agrega. En su casa, bromea, “cada vez que llego me saludan [...] nos presentamos. Claro como no estoy casi nunca, a veces no me conocen” (Vásquez, 2003: 31). Su situación es dramática, la de alguien en peligro, acorralado, cuya única escapatoria podría ser abandonar el país: “Preguntan por mí. Ya no paro más en mi casa [...] Quizás tenga que irme. El problema ahora es la

²²⁰ Dice Booth: “Leer ironía es, en cierta forma, como traducir, como decodificar, como descifrar, y como mirar detrás de una máscara [...] Ya hemos visto que las reconstrucciones irónicas se basan en el recurso a suposiciones, muchas veces no formuladas explícitamente, que comparten ironistas y lectores” (1986: 66). Para Booth la ironía es, de alguna manera, creadora de comunidad de lectores, especialmente la ironía estable, cuyo sentido puede restituirse a partir de una lectura en fases que ponen en relación las interpretaciones alterativas con las creencias y el sistema de valores del autor.

documentación”.²²¹ Unos meses atrás había decidido solicitar ayuda a la Confederación de Escritores Latinoamericanos, con sede en México:

Lo cierto es que los compañeros siguen presos, y es necesario que ustedes [...] nos den una mano, la de la solidaridad [...] Y a favor de la causa popular testimonien el atropello de las burguesías sobre el proletariado [...] Hermanos, discúlpenme la letra; no tengo máquina donde estoy. Compréndame, compréndanos (junio 1976).

A pesar de que Santoro y sus compañeros habían pasado más tiempo bajo dictaduras que bajo gobiernos democráticos (recordemos los golpes del 55, del 62 y 66), la escalada represiva que se sucedió entre 1972 (si partimos de la masacre de Trelew) y hasta el fin del golpe de estado del 76 supuso condiciones de vida excepcionales y la descarga de una violencia inaudita e inédita.²²² Clandestinidad, persecuciones, exilios, “listas”, como llaman Santoro y Conti en sus cartas a los mecanismos de señalamiento por parte de los militares con complicidad civil, amenazas, censura, proscripciones, detenciones, asesinatos, secuestros, desapariciones. Las últimas frases apuntadas en un papel de Dardo Dorronzoro, halladas por su compañera Nelly arriba del escritorio después de su desaparición, son testimonio de eso mismo: andar con el presentimiento del fin, del acecho, del ensañamiento permanente.

Vivir y escribir en contexto de terrorismo estatal y represión.²²³ Los años que van del 73 al 76 son caracterizados por el sociólogo Juan Carlos Marín (1996), como una etapa de “acumulación primaria” de lo que sería el más descomunal genocidio en nuestro país. Durante ese periodo de “intervalo constitucional” no solo se configuro discursiva y socialmente “la subversión” o “los subversivos”, a quienes era urgente aniquilar, sino que al mismo tiempo se otorgó cierta legitimidad y legalidad constitucional a las FFAA, como

²²¹ Carta a José Antonio Cedrón, junio 1976. Archivo personal de Cedrón.

²²² Palabras similares empleó Rafael Vásquez, en la entrevista inédita (2018) ya aludida en los capítulos 1 y 2, para referirse al hecho de que ciertos episodios como Trelew (1972) o Ezeiza (1973) se sintieron con mucho pavor y asombro y que, aun sabiendo lo que era vivir con militares en el poder, nadie en su entorno había siquiera imaginado lo que después del 76 ocurriría. En este mismo sentido se expresan numerosos testimonios de militantes, recogidos, por ejemplo, en el film documental *Gaviotas blindadas* (2006) o en *Montoneros – Una historia* (1998) de Andrés Di Tella.

²²³ Foucault (2001) explica que la represión no es lo que la opresión era con respecto al contrato, vale decir, un abuso, un salto de los límites sino, al contrario, el mero efecto y la mera búsqueda de una relación de dominación. La represión es la puesta en acción, dentro de una “pseudopaz socavada por una guerra continua” (30), de una relación de fuerza perpetua. Es decir, no se trata de una desmesura o de un uso excesivo de la fuerza que sobrepasa el esquema jurídico o el contrato social: es el mecanismo del poder, el instrumento mismo de la dominación.

explica Marín.²²⁴ El grupo parapolicial Alianza Anticomunista Argentina (Triple A) y su nexos directo con José López Rega, entonces ministro de Bienestar Social, y con Alberto Villar, comisario general jefe de la Policía Federal Argentina, es solo una de las pruebas de la compleja trama represiva que existió entre distintos sectores del estado, la sociedad y los militares.²²⁵ Acontecimientos como la masacre de Ezeiza, en la que murieron 13 personas y al menos 350 resultaron heridas, o el “Navarrazo”, un golpe de estado policial realizado en la provincia de Córdoba en febrero del 74, convalidado por el gobierno nacional peronista, también exponen, en la misma línea, los claroscuros del campo democrático, los pronunciados enfrentamientos entre distintas facciones de la izquierda y la derecha peronista, y el avance progresivo del discurso de seguridad nacional. Muchos militantes y dirigentes lo percibieron de ese modo y lo advirtieron en sus diferentes revistas y periódicos, como *El combatiente* (PRT), *El Descamisado* o *Noticias* (Montoneros), en los que ya se hablaba de “prepararse para derrotar la represión”,²²⁶ de una “crisis interburguesa”,²²⁷ de complot norteamericano, de “encrucijada peronista”,²²⁸ o en los que se preguntaban “¿Qué pasa con los milicos?”,²²⁹ con un fuerte rechazo a las figuras de “El Brujo” López Rega y María Estela “Isabelita” Martínez de Perón.

La investigadora Marina Franco (2012), por su parte, entiende el periodo que va desde el 55 hasta el 83 como el escenario histórico en el que se articularon una serie de elementos de manera conjunta que dan cuenta de ciertas manifestaciones de la violencia

²²⁴ En mayo de 1973 Héctor Cámpora asumió la presidencia, cuya duración fue solo de 49 días, la “primavera camporista”, para ceder el lugar a Juan Domingo Perón y luego a Isabel Perón, quien lo sucedió en su condición de vicepresidenta, a causa de su muerte en julio del 74. Tal como lo describe Terán (2005) el ERP consideraba que la muerte de Perón, “líder de la burguesía”, abría por fin el camino para la autonomía de la clase obrera. Esto precipitó la instalación de destacamentos armados en el monte tucumano, cuya respuesta contrainsurgente fue el llamado Operativo Independencia.

²²⁵ Algunas organizaciones fascistas surgidas en los años 50 y 60, como el Movimiento Nacionalista Tacuara sirvieron de base para la constitución de comandos y grupos de choque de derecha como la Triple A y la CNU, esta última con su principal actividad radicada en las ciudades de Mar del Plata, La Plata y Bahía Blanca. Para Osvaldo Bayer y Atilio Borón (2010) la Triple A tiene antecedentes directos en las bandas parapoliciales surgidas en los años 20 como la Liga Patriótica, responsables de masacres como el Grito de Alcorta y la Semana Trágica.

²²⁶ Titular del N° 89 de *El Combatiente*, septiembre 1973.

²²⁷ Titular del N° 101 de *El Combatiente*, diciembre 1973.

²²⁸ Titular del N° 20 de *El Descamisado*, octubre 1973.

²²⁹ Titular del N°30 de *El Descamisado*, diciembre 1973. En la nota homónima se realiza un breve análisis de la situación de las Fuerzas Armadas y el Ejército, quienes vuelven a ocupar “espacio en las páginas de los diarios”, con rumores de golpe, internas, retiros y recambio de autoridades.

estatal: el uso de medidas de excepción para responder a conflictos políticos y sociales, la militarización del orden interno, la asimilación entre seguridad interior y defensa nacional y la construcción de enemigos internos. Calveiro (2004) señala que la desaparición como una de esas manifestaciones de la violencia, como forma de represión política, surgió después del golpe de 1966.²³⁰ En esa época tuvo un carácter esporádico y muchas veces los ejecutores fueron grupos ligados al poder, pero no necesariamente eran los organismos destinados a la represión institucional. Esta modalidad comenzó a convertirse en un uso a partir de 1974, prosigue Calveiro, durante el gobierno del llamado “Tercer peronismo”, después de la muerte del general Perón. En ese momento las desapariciones corrían por cuenta de la Triple A –cuyos referentes más conocidos eran López Rega, Villar, Rodolfo Almirón y Miguel Ángel Rovira– del Comando Libertadores de América. En febrero de 1975, cuando por decreto el poder ejecutivo dio la orden de aniquilar a la guerrilla, a través del Operativo Independencia, en Tucumán, la desaparición de personas afirma, se transformó en una política institucional, junto con la aparición de las primeras instituciones ligadas indisolublemente a esta modalidad represiva: los campos de concentración y exterminio.

Todo esto fue generando un desmembramiento notorio del campo cultural y artístico, ya sea porque muchos/as escritores y artistas eran empujados al exilio, o bien porque al quedar coartadas las libertades de expresión y acentuarse la vigilancia social se dificultaba la organización de eventos y reuniones, cuando estas no eran suspendidas o prohibidas; si lo lograban, muchas de esas convocatorias se volcaban hacia las denuncias, los pedidos de justicia y de solidaridad internacional, especialmente a partir del 76.

Más allá de los pormenores que el caso presenta, estos señalamientos y precisiones resultan necesarios para comprender el convulsionado clima político en el que Santoro escribió libros como *Poesía en general* (1973) o *No Negociable* (1975), que analizaremos más adelante, y en los que sin duda emergen los estragos, las marcas de ese accionar violento sobre la subjetividad, el cuerpo y la lengua. Muchos de los cambios políticos que tuvieron lugar en el transcurso de esos años, las lógicas y los mecanismos que los sustentaron, tal como estudia Franco (2012), se leen en los poemas de Santoro: el socavamiento del orden democrático, la pérdida de libertades, la estigmatización y

²³⁰ Para Terán (2005) durante ese año se alcanzó además “un punto de condensación” con el “shock autoritario” desencadenado por el golpe de Estado liderado por Onganía, cuya gravitación sobre el campo político-cultural fue de serias consecuencias, la más conocida de ellas “la noche de los bastones largos” y la intervención a las universidades.

persecución de la izquierda revolucionaria, el terror generalizado, la desigualdad y la pobreza en ascenso y el descontento social.

En síntesis, si la literatura producida por Santoro siempre fue permeable a la coyuntura, en esta última etapa del desarrollo de su obra, será decisivo atender a los condicionamientos y limitaciones impuestas por el poder militar, autoritario y represivo. Lo mismo ocurre con los debates militantes y la experiencia guerrillera del PRT-ERP, formación política en la cual participó Santoro, cuya penetración en la escritura se advierte tanto en la mención de cuadros políticos y episodios puntuales como Trelew, como en la utilización de una lengua militante propia de los 70 y de la izquierda marxista. La cultura combatiente, los mitos, las pasiones, los lemas y banderas tienen, en este periodo, al que Santoro reconoce como “más político”, un lugar privilegiado. “Quiero comunicarte además que es muy posible que vuelva a salir la revista. Será mucho más política por el material que pensamos publicar” reconoce a su amigo Cedrón, en una carta redactada en marzo del 76, días antes del golpe. *Barrilete* finalmente no salió, pero creemos que este reconocimiento de un momento “más político” es extensible a sus poemas, por un lado porque la revista era, entre otras cosas y como ya vimos, un muestrario de lo que estaba escribiendo el grupo (entre ellos Santoro), y por otro porque coincide con el periodo político caracterizado anteriormente. Lo político no irrumpe o se cuele de manera inesperada en su trabajo porque siempre estuvo allí. Sin embargo, se advierte un *crescendo*, expresado en la carta por el adverbio “más”, un aumento progresivo, una mirada que se hunde cada vez más en la realidad política y social, que se vuelve cada vez más y más incisiva. En ese sentido, consideraremos dentro de esta etapa final las publicaciones: *Desafío* (1972), *Poesía en general* (1973), *Las cosas claras* (1973), *No negociable* (1975) y sus “Series” y poemas póstumos, escritos entre 1976 y junio de 1977.

3.2.1. Poesía en general: “humor milico, humor y más humor”

La presencia de “las botas”, “los milicos”, la policía y las fuerzas armadas en Santoro se da desde temprano; tan temprano que casi podríamos leer algunos de sus textos como “alertadores de incendio”, imagen que Enzo Traverso (2001) toma de Walter Benjamin para referirse los intelectuales que dieron alarma sobre el genocidio nazi. Como si su aparición insistente significara, de alguna manera, el anticipo del terror que esas figuras

desatarían en el 76, o como si Santoro hubiese visto en ellas una potencialidad riesgosa a la que había que prestar atención indefectiblemente. En el poema que presenta *La Cosa*, su primera revista publicada en 1962, uno de los versos dice: “También están los militares. / Hay militares de arriba, militares de abajo, militares de aquí, militares de allí, militares de adentro, militares de afuera y militares por todos lados” (2009: 644). En otro del mismo número, una voz impersonal y autoritaria dicta: “Ingrese en la Armada / Peligro. Inflamable. / Sea breve. / Lo dice la Policía Federal” (648). El poeta vislumbra y hace notar la presencia desmesurada, repetitiva, de esos “militares” que están “por todos lados”, su crecimiento exponencial, su omnipresencia tirana e incómoda, a la que volverá una y otra vez.

“La Cosa Humor” fue una sección de la revista *Barrilete* que retomaba el espíritu satírico de esa primera aventura editorial discontinuada. Allí se leen varios textos cuyo objeto principal son las instituciones y sujetos militares. En el N° 6 (1963), por ejemplo, “DEL SERVICIO MILITAR” descompone ese mismo sintagma, habilitando un juego anagramático que arroja múltiples posibilidades de sentido:

- 1) Servicio del militar
- 2) Vicio del ser militar
- 3) Militar de servicio
- 4) Militar del servicio
- 5) Ser vicio del militar
- 6) Militar del vicio
- 7) Ser del militar
- 8) Militar, vicio del ser
- 9) Del servicio, militar
- 10) Ser del vicio
- 11) Ser militar
- 12) Ser vicio
- 13) Ser
- 14) Vicio
- 15) Militar

Esta operación fonética, conocida antiguamente como calambur (*calembuor*), es recurrente en la poesía de Santoro: la misma frase lleva inscrita por dentro la ironía. No se trata de hacer encajar o agregar significados externos sino de desmenuzar lo que ya está en la lengua, en las palabras, en nuestro vocabulario, de dar vuelta su ordenamiento lógico, como si se tratase de un silogismo, un juego de ingenio o un rompecabezas. En este caso, se vincula a los militares con el vicio, una situación o hábito totalmente

contrario a la disciplina y la moral que ostentan. En otro, por ejemplo “Secuencia”, se utiliza un recurso equivalente para alterar el término “Capitalismo”: “Cáspitalismo / Capitalismo / Cacapitalismo” (2009: 601).²³¹ Caspa, caca y sismo son al menos tres de los significados que arroja este juego paronímico.

Ahora bien, en ese mismo número de *Barrilete*, algunos textos breves se agrupan bajo la pregunta en letras rojas: “COMISARIO O POETA?”, junto al dibujo de un militar observando una flor y un poeta con papeles bajo el brazo, un cigarro en la boca, agarrando y mirando las esposas, tal como se reproduce en la imagen a continuación. Una pregunta que llama la atención del lector, quien de alguna manera debe ante ella tomar partido. Los textos incluidos allí son o simulan ser un mosaico de opiniones al respecto, de personas con edades, oficios y procedencias distintas, también con una clara orientación irónica.

Es interesante pensar la pregunta que convoca estas respuestas, que a pesar de su tono absurdo o socarrón revelan algunas verdades como el poder del comisario para encarcelar al poeta o la alegría que este puede producir con su canto. La disyuntiva, escritor o fuerza policial, parece indicar que no hay lugar para ambos, que la inclinación por uno significa inevitablemente el rechazo del otro. Ambos son al mismo tiempo enemigos, opuestos irreconciliables pero complementarios: gracias a la comparación los aspectos de cada uno se realzan, adquieren vigor. El poeta se espeja en el policía y viceversa, generando así una cadena de antinomias como construcción/destrucción, bueno/malo, palabra/fuerza, alegría/tristeza, autoridad/rebeldía, sutileza/brutalidad que desembocan en un gran enfrentamiento entre nosotros/ellos. Y el lector se ve instado a pensar y decidir, a valorar las respuestas, a exasperarse o reír, a asentir o negar, a identificarse con algún encuestado, a imaginar un mundo sin poetas o sin comisarios.

²³¹ Los poetas concretos brasileños, como Oswald de Andrade o Décio Pignatari, también hicieron uso de este recurso fonético-semántico durante los años 60-70. En su poema visual “beba coca cola”, por mencionar un caso, Pignatari lo aplica sobre el conocido slogan de la empresa norteamericana, para generar diversos sentidos en torno a la bebida y la industria que la misma representa, la mayoría de impacto negativo. Es importante reconocer este antecedente latinoamericano, ya que, si bien el calambur fue empleado en la poesía incontables veces (por ejemplo, en *Martín Fierro* de José Hernández), el concretismo hizo de él, como puede verse en el ejemplo, no un recurso lingüístico más del texto sino su recurso central y en reiteradas ocasiones con un fuerte efecto de crítica política y social. Como se verá más adelante, Santoro escribe, además, varios poemas dedicados a la Coca Cola y otras multinacionales de características similares.

COMISARIO O POETA ?



"Es más importante el poeta porque explica las cosas. El comisario no explica nada, te lleva preso y te muele a golpes."

CAMBISTA FERROVIARIO

"La forma en que la pregunta es enunciada, carece a mi juicio de precisión.

La valoración subjetiva de la acción trascendente desarrollada por ambos, está desde luego condicionada a las circunstancias propias de los hechos, del tiempo y del lugar en que el sujeto calificador deba juzgar la importancia de dichos personajes.

Resulta en cambio sencilla la valoración objetiva, puesto que de las tres expresiones de medición cuantitativa existentes —más, menos, igual— tratándose de ponderar dos seres humanos en su carácter de tales, sólo considero aplicable la última."

CONTADOR PUBLICO NACIONAL

"Un comisario, porque tiene que matar a los ladrones y a veces lo pueden matar a él.
El poeta escribe libros, solamente."

PIBE, 7 AÑOS

"Un poeta, porque destruye, para construir. En cambio, si el comisario es "bueno", no destruye ni construye, y si es "malo", sólo destruye."

ESTUDIANTE, 20 AÑOS

"El comisario es un mal necesario; algo así como una casa que no puede estar sin baño. El que tiene un amigo policía tiene una moneda falsa.

El poeta es un lírico. Alegra con sus cantos a la humanidad. Hace bien a la humanidad."

MOZO DE BAR

"El comisario porque:

- 1) tiene más lindo uniforme,
- 2) tiene más autoridad,
- 3) tiene más plata que los poetas y
- 4) se puede llevar preso a los poetas."

LIBRERO DE CALLE FLORIDA



Figura 27. Página N° 13, Barrilete N°6, 1964.

Tal como se analizó en los capítulos 1 y 2, en los *Informes de Barrilete* y en los poemas de Santoro se configura una voz plural, un *nosotros* en permanente oposición a un *ellos*, atravesada fuertemente por la cuestión de clase. Richard Hoggart, en un extenso apartado titulado “‘Ellos’ y ‘Nosotros’”, de su libro *La cultura obrera en la sociedad de masas*, plantea que la fuerza del *nosotros* reside justamente en la idea de que hay personas que quedan fuera de él. En este caso, se trata siempre de figuras de autoridad, de “los de arriba”, ya sean militares (como el comisario), jefes, funcionarios, políticos: todos aquellos que refuerzan el sentimiento de “estar en desventaja” propio de la clase trabajadora (Hoggart, 2013). A comienzos de los 60, este *nosotros* hizo referencia a los vecinos y amigos con los que se compartía una vida barrial o periurbana, en contraste con los ritmos acelerados y hostiles del centro. Luego será, como veremos en estos últimos poemarios de Santoro, una comunidad de resistencia social ante la militarización de la vida, una comunidad explícitamente política y radicalizada, pero también una comunidad cimentada sobre la base de la vulnerabilidad y la pérdida (Butler, 2006). El movimiento parece ser el mismo en ambos momentos: reconocerse como parte de una estructura mayor y contenedora, acercarse frente a las amenazas, cooperar, y al mismo tiempo compararse y señalar las diferencias, destacar sus atributos, sus principios y sus límites.

El *nosotros* de *Poesía en general*, el de *No negociable* y algunos últimos poemas póstumos, es un “tenue nosotros”, como dice Judith Butler, el de quienes perdieron, pero si perdieron fue porque antes amaron y desearon, acciones que parecen vedadas en el “ellos”. Dos caras de una misma moneda, ambas presentes en los versos de Santoro; la pérdida, la amenaza, la susceptibilidad del cuerpo, por un lado, la pasión, la afirmación vital, el afecto, por otro. Y no se trata de un mero intercambio de pronombres y personas gramaticales, ni siquiera de una localización determinada (la de la Argentina de los años 70), sino de un interrogante profundamente humano que excede y desborda. ¿Qué hacer con “tanto dolor”, como citábamos al comienzo los versos de Discépolo? La poesía de Santoro no responde individualmente, en privado, en soledad, sino que apela al conjunto, a la comunidad o a lo que todavía pervive de ella y no ha sido arrasado. Contra el discurso deshumanizador de las fuerzas militares o los titulares de los periódicos amarillistas, la literatura se postula como espacio de reconocimiento gregario, de articulación, de encuentro. O como un espacio donde “algo acerca de lo que somos se nos revela, algo que dibuja los lazos que nos ligan a otro, que nos enseña que estos lazos constituyen lo que somos, los lazos o nudos que nos componen” (Butler, 2006: 48). Porque, en

definitiva, cara a cara con su némesis, el poeta, el *nosotros*, se conoce y redescubre a sí mismo en todo lo que no es y no querrá ser jamás.

Entonces, si bien la puesta en escena desde el humor del poder militar existe, como vimos, desde los comienzos, su realización más acabada se da en *Poesía en general*, libro editado en enero de 1973, todavía durante el gobierno de facto de Alejandro Agustín Lanusse. Un libro que ya compone un *nosotros* desde la dedicatoria, una extensa lista de amigos/as seguida de: “a los artistas plásticos que me acompañan en esta aventura / a los que sienten fraternalmente mi amistad / a los que murieron peleando por la patria verdadera / a los presos políticos / a los torturados / a la gente de mi país / a los que vendrán para seguir luchando / a mi hija Paula Mónica” (2009: 308). Estas líneas refuerzan la idea de que la enunciación no es individual sino que comprende todas esas otras voces, incluso las acalladas por el mismo sistema que los poemas cuestionan. Voces, presencias, afectos, desde los más íntimos hasta los más extensible, con nombre y apellido o imaginarios como “los que vendrán”. Inscripción que casi podría leerse como una advertencia, una demostración de fuerza, un escudo, una protección: el poeta no está ni habla solo, anda acompañado y sus palabras hacen mella en los otros/as. Al mismo tiempo, esa dedicatoria compromete a quien pudiera sentirse interpelado por esos nominativos, se dirige a ellos/as, los hace parte.

Como su título indica, el doble movimiento de este poemario es hacer una literatura que sea “general”, que tenga eco en “la gente de mi país”, que sea común a todos y que, simultáneamente, verse sobre “el general”, máxima autoridad castrense, por encima de los oficiales superiores y suboficiales, quien puede estar a cargo de un regimiento, como de la totalidad de las fuerzas armadas de una nación. Este último es objeto de los veinte poemas sin título que integran la publicación.

En ella encontramos recursos típicos de la comicidad como la caricatura, la ridiculización, la animalización y la deformación. Tal como la describe Bergson (2016), la caricaturización consiste en agrandar y llevar hasta lo más profundo muecas o movimientos imperceptibles. La exageración no es su objetivo sino su medio, a la hora de poner de manifiesto las contorsiones de la naturaleza, por ejemplo, las curvaturas de la nariz o la forma de una oreja. Santoro selecciona de la fisonomía del general su culo y su panza, partes predilectas para generar la risa sobre las que vuelve una y otra vez en los poemas, además de la rigidez y seriedad que lo identifican:

[...] baja su culo gordinflón
y a manera de efebo reluciente
se caga en el país con toda el alma
(2009: 310).

Es indudable que esta imagen del general “gordinflón”, “cerdo de fonda”, “traficante de panes”, de “barriga plagada de oropeles”, es deudora de la cultura masiva, de estereotipos difundidos por el cine y la televisión. Por ejemplo, pensemos en el personaje del sargento García (Henry Calvin) de la serie televisiva *El zorro*, emitida durante los 50, o el personaje del “Comisario” de la serie argentina *Hijitus* (transmitida entre 1967 y 1974). Una imagen del policía / militar tosco, obeso, inútil, con poca inteligencia y/o destreza – en tanto sujeto que ejecuta y no que piensa o razona como el detective/investigador – y que también encuentra resonancias en el género policial y en el *comic*. En este sentido, no es casual que la edición tenga un acompañamiento visual tan potente y con tantas colaboraciones; Santoro es consciente del valor que tienen estos caracteres en el imaginario del público masivo y trabajaba sobre ellos, los usa, los refuerza.

Por el lado de la caricatura política, hubo un particular despliegue entre los dibujantes e historietistas de la prensa masiva como *Tía Vicenta*, *Satiricón* o *HUM®R*, revistas conocidas también por sus titulares y tapas audaces durante la dictadura cívico-militar.²³² Para Florencia Levin (2013) y Mara Burkart (2017), en sus respectivas investigaciones, los años setenta muestran una reactivación de la prensa de humor gráfico y un “boom del *cartoon*” (Levin, 2013), que declinó finalmente con el comienzo de la dictadura en el 76. Además, merecen ser nombradas *4 patas*, *Gregorio* y *La hipotenusa*, de menor envergadura y duración, pero que también integran la tradición de revistas argentinas de humor y entre las cuales existía un intercambio fluido de artistas visuales y escritores. Era muy común entonces la equiparación o la reunión entre texto visual y texto escrito, ya fuera en las publicaciones periódicas como en algunas antologías literarias de humor como las de Stilman o la de Rodolfo Alonso (1974).

²³² Por ejemplo, el último número de *Satiricón* tuvo la frase “El demonio nos gobierna” como título (marzo 1976) o las caricaturas del dictador Jorge Rafael Videla publicadas en *HUM®R* o las de Pinochet dibujadas por Landrú. Ver: Burkart (2017; 2017a). También la figura de Quino fue central gracias a su popular tira *Mafalda*, en particular mientras salió en la revista *Siete Días* (1968-1973), donde se puede apreciar un humor cargado de coyuntura política y crítica social.



Figuras 28 y 29. Ilustración de Hugo Pereyra (izq.) y de Grillo (dcha.).



Figura 30. Ilustración de Pedro Gaeta, Sin título.

En consonancia, el trabajo poético de Santoro con las figuras militares y policíacas encuentra numerosos ecos con el desplazamiento que Burkart (2017a) observa en el caso de los humoristas gráficos, quienes “paulatinamente abandonaron las metáforas y las operaciones de camuflaje” y comenzaron a ser más literales y directos a la hora de representar la violencia política. Lo mismo corre para Santoro y los artistas que aportaron con sus obras para la edición de *Poesía en general*, que contó con más de una veintena de ilustraciones en hojas sueltas, todas en sintonía con las estrategias de exageración y ridiculización.²³³ Monstruos peludos, hombres obesos con la boca abierta y las manos prominentes, mostrando sus dentaduras filosas, siluetas cadavéricas, huesudas y con sonrisa sádica, todos con los elementos distintivos del uniforme militar: saco, charreteras, botas, escudos e insignias.

No obstante, todos estos recursos encuentran su cauce en la sátira política, en este caso, como podemos ver en la historieta de Smoje, donde la figuración del militar como un simio no existe de manera aislada sino en estrecha vinculación con la denuncia, con el mensaje antiimperialista. El general podrá ser bruto, peludo o excesivamente grandote, pero aquí eso es importante en función de su incongruencia ideológica y su capacidad de destrucción. Todo esto expresado a partir de la versión instituida de la infancia escolar: en el medio del pecho, de “mi” pecho, como dice el refrán, el mapa de una Argentina rota o despezada. Esta mezcla de villano disfrazado de superhéroe, de King Kong con Superman,²³⁴ dos íconos representativos de la cultura norteamericana, tiene en sus manos al país ya partido; su brutalidad, su atropello, su cuerpo desmesurado, su animalidad, entonces dejan de ser meros objetos de risa para devenir peligro y amenaza. Lo político encuentra una nueva variación en el humor; lo requiere, de algún modo, para surgir, para expandirse. Simultáneamente, lo cómico y lo burlesco de estos versos e imágenes no se limitan a la risa o al divertimento, sino que adquieren la forma de la crítica y la reflexión, incluso de la prevención, el cuidado. Después de todo, *Poesía en general* es un gran

²³³ Los ilustradores que colaboraron fueron: Ignacio Colombres, Norberto Onofrio, Daniel Zelaya, Rubén Montoya, Hugo Pereyra, Rodolfo Cavila, Eduardo Audivert, Pedro Gaeta, Manuel Amigo, Salvador Galup, Hermenegildo Sabat, Oscar Smoje, Carlos Langone, Carlos Barbieri, Juan Bordalejo, Walter Canevaro, Oscar Grillo y Ricardo Carpani. Así consta en una lista anexada en la edición de 1972 de su editorial Papeles de Buenos Aires. Algunas obras acompañaron después el *Informe sobre Trelew* junto con fotografías de militares e imágenes de la represión policial.

²³⁴ Superman ya había aparecido en la tapa y primera página (el editorial) del N°14 de *Barrilete*. Ver el parágrafo 2.3.3. “Puntos de contacto, divergencias, lecturas”.

interrogante acerca de qué hacer con la violencia estatal, cómo hablar de ella, cómo frenarla y cómo construir una alternativa.

Una operación muy semejante se produce cuando la mención del “culo” da lugar a una serie de metáforas y juegos verbales relacionados con las heces o la “mierda”. Ese “culo gordinflón” es de por sí risible y está presente en muchísimas situaciones cómicas, casi podríamos decir que junto con las caídas es prácticamente un lugar común del humor; sea por su imperfección, su fealdad, su desproporción con el resto del cuerpo.²³⁵ En este caso, es lo intocable, signo de autoridad y distinción, y al mismo tiempo origen de todos los males, podredumbre y descomposición. Mientras que el poema “Penitencia”, repite el mismo verso diez veces, “no debo tocarle el culo al general” (372), en otro, leemos: “el país está hecho mierda. / ¿quién lo desenmierdará? / el que lo desenmierde/ buen desenmierdador será” (368).²³⁶

²³⁵ No es objetivo de esta tesis rastrear los infinitos usos culturales y/o literarios del “culo” –que van desde Francisco de Quevedo, Luis de Góngora, Rabelais y Sade, hasta la televisión de nuestros días–, sino resaltar que Santoro apela a un acervo popular compartido, de chistes, guiños, burlas y expresiones familiares sobre el “culo”. No resulta casual esta pluralidad de usos y sentidos ya que, al menos en nuestro país, es un tópico presente en muchas expresiones coloquiales como por ejemplo tener suerte (tener “culo”) o mal ánimo (estar como el “culo”).

²³⁶ Estos dos poemas pertenecen a *No negociable* (1975).



Figura 31. Ilustración de O. Smoje. Sin título.

También estos poemas arman serie con la tradición literaria. Por ejemplo, con “Canción de la Plaza Lavalle” de Nicolás Olivari, cuyos versos desacralizan la heroicidad del prócer, mediante estrategias afines como la ridiculización y la infantilización: “El General Lavalle se ha hecho caca, bajo los faldones, / bajo los faldones / de la casaca” (1929: 42). O con “Marcha triunfal” del escritor nicaragüense Ernesto Cardenal, quien dedicó varios de sus poemas al dictador militar Anastasio Somoza: “VIVA EL PARTIDO LIBERAL! / brillan en su pecho gordo sudado / las medallas color caca. Estallan / los cohetes. Toca la banda. / VIVA EL GENERAL SOMOZA!” (1986: 43).

El valor metonímico de esta parte corporal está más que nada relacionado a lo que avergüenza, a lo que se quisiera esconder o eliminar: el excremento que inunda a la patria, al país, a las víctimas del general. La “caca” nos habla de un ser descompuesto por dentro y que, al mismo tiempo, casi como un niño, no puede contener dicha putrefacción. También, al igual que la panza, es muestra de exceso, de una acumulación inútil y perjudicial: “por uno de los nuestros que asesinas / engordan tu especie / cien cretinos” (2009: 325). Así, todo queda interconectado en el organismo militar, cada vez más deshumanizado, más bestial. Un organismo enfermo, “con sombra de leucemia”, con “úlceras en el pecho”, con los dientes cariados, pestilente, envenenado “con el pus y el odio”, como dicen algunos poemas. Un organismo animalizado, depredador e irracional, que captura a sus presas y las lastima apenas puede para alimentarse; de ahí que sean recurrentes las comparaciones con animales cuyo veneno es mortífero, como el alacrán o la serpiente, o animales que viven entre la mugre y la suciedad, como el cerdo y el chanco. En este caso, y a diferencia de los poemas del *Informe sobre el desocupado* o sobre los fusilados en Trelew, aquí ya no se trata de colocar en primer plano o darle voz a los oprimidos, sino de atacar y condenar al enemigo, al victimario, no desde la denuncia de hechos concretos o el programa político de la izquierda sino con una risa burlesca y desenfadada, como si estos versos le sacaran la lengua o “le tocaran el culo” al general con sus palabras.²³⁷

²³⁷ Vera Carnovale (2004) deslinda dos acepciones del término “enemigo” en el marco de la militancia perretista. Por un lado, un uso vinculado con definiciones teórico-ideológicas: “el enemigo” asociado a la estructura de poder económico de la sociedad argentina, es decir, “la burguesía”, “la sociedad capitalista”, el Estado. Y por otro, “el enemigo” clara y fundamentalmente identificado en los agentes represores del Estado, los “canas”, los uniformados, las FFAA. Ambos sentidos están presentes en la poética de Santoro. El primero, de una forma más general, por ejemplo en los poemas antiimperialistas o que tienen como tema central el dinero, el trabajo, la explotación; y el segundo, en estos últimos textos del 72 en adelante, cuando la idea de “enemigo” cobra mucha más fuerza.

Continuando con el análisis de recursos humorísticos, también se puede apreciar la feminización del militar, a partir de ciertas comparaciones como: “él está como una miss de barrio/ orlado de cintas y bastones” (310), donde “miss de barrio” es un título que viene a contrariar, de alguna manera, la masculinidad, la fortaleza o la virilidad que suelen emular las autoridades castrenses. El hecho de que sea “de barrio” (y no “universo”) resalta además su carácter local, restringido o de corto alcance. Y, por último, también se hacen comparaciones con personajes festivos como el matachín o el bufón, que pertenecen a un ámbito en las antípodas de lo militar. Pese a pretender seriedad, devoción o respeto, estas analogías dejan en evidencia que el general tiene más de carnaval y comparsa de lo que quisiera admitir (por sus desfiles, sus prendas, el brillo de sus botas y sus “oropeles”). El esfuerzo del poema parece ser constantemente el sacar a los militares de cualquier pedestal y ultrajar su imagen, intercambiándola por la de sujetos que bien podrían ser sus némesis: modelos, humoristas, bailarines. Como si todas sus prácticas, sus rituales y marcas identitarias no fueran más que una ficción, una teatralización, un relato imaginario que existe solo en la mente del que lo ejecuta. Como si se tratara de un farsante a punto de ser desenmascarado:

y ya de nada vale tu tedeum
tu misa
tu dios occidental y cristiano
tu barriga plagada de oropeles
[...]

pero vendrá la aurora
a pedir cuentas por tu mayorazgo
y como nada tienes
que puedas ofrecerle
sino inmundicia
hecatombe
y degollina
habrás de ver caer
como una espada hueca
tu ineptitud andrajosa
de bufón miserable
(2009: 326-327).

El sujeto le habla en segunda persona al general y le advierte, le da un ultimátum. Podríamos afirmar que no solo no teme dirigirse a él, sino que a su vez lo hace desde cierto lugar de superioridad. La risa es una victoria sobre el miedo, decía Bajtín (2003). Es más, si puede reír, como Chaplin reía de Hitler, es porque, en alguna medida, lo

reconoce inferior y quiere combatirlo, confiado en el poder de la imagen degradante que construye. Barba (2016) narra la anécdota de René Clair, en la cual Chaplin explotó a carcajadas al ver desfilar las tropas del Tercer Reich en *El triunfo de la voluntad*, la película de propaganda nazi quizás más monumental de todos los tiempos.²³⁸ Quien habla, sabe qué hay detrás de la máscara, sabe que hay una “espada hueca”, una careta, una actuación falsa, sobredimensionada, exagerada. Para Peter Berger (1999) este es el corazón del hecho cómico: penetrar más allá de las fachadas del orden de las ideas y del orden social y develar otras realidades que acechan detrás de las realidades superficiales. O, dicho de otro modo, mostrar que nada ni nadie es lo que parece, que todo lo que damos por sentado en la vida corriente esconde algo más, otra cosa, otra cara, a veces más ominosa y terrible.²³⁹ Y esto mismo es lo que sucede con los uniformados que pueblan las calles de la ciudad, que están parados en las esquinas o marchan en procesiones conmemorativas. La escritura de Santoro pareciera revelar que, del otro lado de sus placas, de sus ropas, de sus “honorables botones”, como dice el poema VIII (2009: 316), solo hay muertos, violencia y sadismo.

En esta misma línea, Andrés Barba sostiene que una de las cualidades más interesantes de la parodia es que conlleva una confirmación jerárquica del mundo en la conciencia del que ríe: “Es imposible hacer una parodia sobre algo (o reír contemplándola) sin reconocer implícitamente su importancia” (2017: 15).²⁴⁰ Por ello, la carcajada o cualquier reacción cómica que surja de estos poemas no borra en absoluto la

²³⁸ Barba se refiere a los pases del documental que se hicieron para el público en el MOMA de Nueva York, el mismo año del estreno (1935).

²³⁹ “Existe una palabra alemana intraducible que designa este hecho: *Doppelboedigkeit*”, explica Berger. “Procede del teatro, donde designa un escenario con más de un nivel. Mientras los actores desarrollan sus acciones en un nivel, en el otro nivel, situado debajo de la superficie, tienen lugar otras acciones muy distintas y posiblemente siniestras. La estructura divisoria es frágil. Toda clase de fenómenos inesperados pueden emerger desde “abajo” y también pueden abrirse repentinamente brechas por las que las cosas y las personas situadas “arriba” desaparecen en el mundo extraño que hay debajo” (1999: 78).

²⁴⁰ Aunque preferimos no calificar este poemario como paródico, creemos que lo expuesto por Barba puede aplicarse sin problemas a los textos que hemos analizado. Aquí no hay estrictamente una parodia puesto que Santoro no toma el discurso militar y lo invierte o da vuelta, así como tampoco hay una confrontación o antagonismo entre discursos, como veremos en otros textos. En efecto, “el general” no tiene voz en ningún momento. Tampoco sería una parodia si lo leemos desde las formulaciones de Tinianov, ya que no implica una ruptura y evolución de la serie literaria. Pero sí comparte con ella algunas características, como la actitud disidente, el situarse frente al objeto de su rechazo, la manifestación de un conflicto entre dos partes. Nos inclinamos más por la sátira, como apropiación de rasgos de un “género serio” que se modifican en función de una percepción carnavalesca del mundo; como la activación de una contra-cara, de un revés (Bajtín, 1986).

presencia amenazante, muchas veces temida, que el poder militar investía, no solo para Santoro sino para la gran mayoría; abocarse a escribir sobre él durante los últimos años de su vida, da cuenta justamente del lugar que ocupan y la inquietud provocada.²⁴¹ Y todo esto hasta el punto en que podría parecer que el único interlocutor del libro son las fuerzas militares, puesto que “el general” no está particularizado, sino que, más bien, es una crítica al sistema represivo en su totalidad. Este es el riesgo que detecta Barba en la insistencia de Chaplin por poner de manifiesto aquello consustancialmente ridículo y humillante de Hitler, con quien de todos modos quiere enfrentarse. Los versos de Santoro alternan la primera persona singular y plural, pero siempre se dirigen al “milico”, a quien trata, no casualmente, de “usted”.²⁴² Lo acusan, lo maldicen, a veces utilizando sus mismos códigos belicosos e intimidatorios:

baje general hasta la suelda
o de una dentellada
le arranco la vida para siempre (2009: 311)

Está claro que no hay perdón ni piedad posible, que no caben los dos en el mismo suelo, el yo lírico y el general, o el comisario y el poeta, si volvemos al texto de *Barrilete*. Solo la muerte, su extinción, traerá un futuro distinto, sin su presencia, sin los males que engendra, un futuro “nuestro” como dice la famosa frase del Che Guevara, parafraseada en este último poema, el número XX:

entonces con el polvo de tus huesos
a pedir que regreses
volverán los conjuros
de las ratas deshechas
pero el mañana es nuestro
como el sueño de un hijo
y nada podrás desde tu muerte (328).

²⁴¹ Freud ya lo había dicho antes que Barba: la caricatura, la parodia, el “travestismo”, el desenmascaramiento, se dirigen a personas y objetos que reclaman autoridad y respeto y son *sublimes* en algún sentido. Por eso para, Freud estos eran “métodos de rebajamiento” (1991: 190).

²⁴² Berensztein contó, en la entrevista inédita ya citada en otros capítulos, que cuando Santoro le llevó *Poesía en general*, realmente temió por su vida y pensó que “se había metido en un lío”, que creía que “se las estaba buscando”. Como dando a entender que esos poemas eran potencialmente una verdadera arma política si caían en manos de algún militar.

3.2.2. Poemas negros sin filtro

25 poemas negros sin filtro es un título que Santoro había pensado para un conjunto de poemas numerados y fechados en noviembre de 1976, que luego fueron publicados en el *Informe sobre Santoro* compilado por Rafael Vásquez. La mención de los dos calificativos, “negros” y “sin filtro”, nos parece significativa para retomar el tratamiento que la literatura de Santoro hace de temas como la muerte o la religión, justamente desde el humor negro.

En esta serie de textos, dios “no existe” o es “un enfermo” que “alimenta su bilis con dolores ajenos”, la fe es “una vieja harpía” y a los curas les sobra tiempo de “rascar su sexo libremente” (2003: 81-82). Algo similar ocurre con los funcionarios políticos, presentados como parte del “Reino animal”:

El presi-diente
los eden-canes
los mini-histriones
los secret-osos
los gen-eriales
¿de qué orden hablan
estos bichos parlantes? (2009: 448).

La poesía, de nuevo, se mete de lleno con figuras de autoridad de distinta índole, para convertirlos en animales, en seres enfermos, envilecidos, vagos, poco auténticos. El tono inspira bronca por su adjetivación despiadada, por la abundancia de insultos y comparaciones que hacen perder la forma humana a los sujetos en cuestión y poner en duda su legitimidad social, por más mínima que sea. El “negro” de los poemas no vendría a ser tanto algo opaco u oscurecido en la lengua, que al contrario se escribe “sin filtro”, sino una cualidad de este humor más sórdido y menos festivo. Hay una diferencia clave con *La Cosa*, por ejemplo, o con poemas de los años 60 de Santoro, en los que aparecían militares o burócratas ridiculizados, pero no estaban tan latentes como ahora, tan a flor de piel del sujeto de la enunciación, las emociones y sensaciones que el contacto con estos le produce. Pronombres como “este” o “estos” para nombrarlos despectivamente, casi desconociéndolos, o locuciones como “hijos de puta” y “asesinos”, no dejan lugar a duda del rechazo que el yo siente. Y la lengua poética responde con virulencia, nombrando las cosas sin tapujos, diciendo: “occidental y cristiano / el orden nos toca el ano” (2009: 604).

Cuando se trata de las víctimas asesinadas o del hambre que sufre la población, el humor también se vuelve negro. André Bretón (2007) lo definió como una forma

particular de inteligencia adherida a una experiencia de lenguaje creadora, en la que se entremezclan la crueldad, lo diabólico y lo macabro. En el prólogo de su famosa *Antología del humor negro*, Bretón se retrotrae al concepto antiguo de “bilis negra”, proveniente de la medicina helénica y empleado por Aristóteles, que asociaba los líquidos del cuerpo con el humor (estado de ánimo) de los sujetos, en este caso, con la tristeza, el pesimismo y la melancolía. Humor cínico, humor macabro o “lo cómico feroz”, como lo llamó Baudelaire. Un humor más despiadado, más brutal en el sentido en que el foco de la risa ya no está en una fisonomía desproporcionada o imperfecta, sino en hechos verdaderamente trágicos, como un golpe de estado militar con un saldo importante de muertos o personas desaparecidas. Hechos que sin duda infunden desolación y nos colocan en un lugar de vulnerabilidad, hechos difíciles de procesar socialmente. El humor negro parece convertir el malestar y la impotencia ante la muerte en una oportunidad para pensar, para no dejarse avasallar por el sufrimiento sino más bien canalizarlo, conducirlo. Para Freud (1992, 1991) esta clase de humor era “el caso más grosero del humor”, “el humor de patíbulo” (1991: 216), pero al que, no obstante, reconocía como grandioso; su mérito era, según Freud, el de hacer confluir el efecto de familiaridad con el de extrañamiento. Frente a un escenario de crueldad, el humor negro en vez de lamentar o hundir aún más en la decepción, pretende todavía asombrar, destapar, neutralizar las secuelas.

El editor argentino Eduardo Stilman, en el prólogo a su *Antología del humor negro* (volúmenes 1 y 2) sostenía que hablar de humor y de humor negro no era más que una redundancia: “todo humorismo tiene su negrura que se diluye o acentúa de acuerdo al conflicto en cuestión” (1967: 12). El humor se vuelve así más terrible, más “infernial”, cuanto más se confunden y rozan el mal y el bien, la vida y la muerte, cuanto más caótico e incoherente es el mundo. Según Stilman, este tipo de humor “[...] constituye la expresión humorística más audaz, el alzamiento más herético contra la ley del lugar común; extiende la contradicción a los valores más venerados, los trastoca, los identifica y los anula” (13).

Ahora bien, en “Fábula de las interpretaciones”, un texto de noviembre del 76, Santoro retoma el tópico de la muerte, pero en este caso vinculado al hambre y a la crisis económica, mediante un diálogo entre “el optimismo” y “el subvertido”:

Dijo el optimismo, en el país del orden:
“Cúmplanse los planes en el plazo fijado. No veo mendigos en las calles”.

Oído lo cual, respondió el subvertido:
“Es verdad, ya están muertos”.
(2009: 613).

El poema trabaja con varios términos que en los años 70 solían estar en boca tanto de los ciudadanos comunes como de los militares, políticos y medios de comunicación: el “orden” y la “subversión”, ambos estrechamente vinculados. Mientras que el primero se vendía como la promesa de un país mejor, desde el lado de la junta militar y los sectores de ultraderecha, los “subversivos” eran tratados como los que impedían la paz y la armonía. Ese discurso es contrastado aquí, irónicamente, con la confirmación de que “el país del orden” solo es posible a fuerza de miseria y muerte. Por otro lado, el “subvertido”, entendido como quien trastoca el orden, se encarga de decir la “verdad” o lo innegable, lo que no puede ocultarse. El humorismo de este diálogo llega a tocar el cinismo por la frialdad con la que se expiden sobre un flagelo como el de las personas que piden limosna para subsistir; no hay preocupación, no hay lamento, no hay culpa. Por último, la combinación de la tercera persona y el estilo directo logran que la escena sea vista con cierta distancia, como si los involucrados hablaran de algo que no concierne del todo al lector.

Asimismo, esta pobreza, estos “pibes” que mueren de hambre, las “casas de lata” y “calles de barro”, como se lee en “Correspondencia” (2009: 363), transforman el escenario urbano, al igual que lo hace la represión militar. El brillo de la ciudad o de la “luna lunfardo” que iluminaba las calles en *De tango y lo demás*, se ha perdido.²⁴³ La poesía no habla más de ciudad, de barrio o de centro, sino de “villas”, lugar donde todo es tierra con agua, niños descalzos y andrajosos, donde la lluvia entra por todos lados, y las notas del tango han sido reemplazadas por las sirenas policiales –la “música de fondo”, como dice en una carta a Cedrón, “Dale que dale, como un organito represor y desesperado” (sic)– o también el silencio exigido por el estado de sitio.

“El pez chico se come al chico”, otro poema breve de la misma época también trata el asunto del hambre: “le dijo un hambriento a otro: / en esta coyuntura / es necesario

²⁴³ En septiembre de 1967 Santoro escribió el poema “Villa miseria”, cuya lectura puede pensarse como anticipo de lo que acabamos de plantear. Sin embargo, el texto no integró ninguna de sus publicaciones ni hay registro de que haya aparecido en alguna revista o periódico. En sus versos leemos los mismos términos que citamos antes: “[...] la basura está en mangas de camisa / los pibes hacen ruido de gorrión / las latas con su oficio de ladrillo / y los tachos que sueñan con malvón // [...] el barro es una sombra que descansa / los pasos que la lluvia le borró / el amor está durmiendo en una cucha / acaso en el lugar donde está dios” (2009: 550).

que te mueras” (2009: 367). Bajo la fórmula tradicional del chiste “le dijo uno al otro”, Santoro coloca a los sujetos en el borde último de la desesperación por alimentarse, el de comerse entre sí. Como vemos, hay una notable tendencia a construir el poema con materiales heterogéneos, provenientes de la cultura oral, almacenados en el recuerdo de una comunidad: moldes para contar chistes o refranes de la sabiduría popular, como “El pez grande se come al chico”. Santoro juega con esos materiales, los funde con su escritura, les da una vuelta de sentido, los actualiza en clave irónica y “en esta coyuntura”, como dice el verso. Ya no queda “pez grande”, solo peces chicos, hambrientos y comiéndose entre sí.

En “La iglesia en la hoguera”, cuyo único verso dice “Los papas queman” (2009: 611), se reitera este procedimiento de apropiación sarcástica del dicho popular “Las papas queman”, empleado usualmente en momentos límite para indicar que todo está mal, que todo se ha complicado. Más de una decena de poemas llevan a la misma conclusión, a través del juego con frases hechas o el chiste fonético-semántico, como “Camino al precipicio”: “Llevan a la gente al Borda de la miseria” (2009: 602). El “borde” es al mismo tiempo un hospital psico-asistencial (el José Tiburcio Borda, más conocido como “Borda” a secas), es decir que, la pobreza, la miseria, la falta de posibilidades, converge con la locura, con el padecimiento mental. El verbo en tercera persona plural refuerza la culpabilidad y la crítica, como se ha venido analizando, de quienes “llevan”, de quienes originan y foguean los conflictos sociales y económicos.

Por otro lado, la poesía de Santoro también se divierte y juega con la política, sus estructuras partidarias y doctrinas, más concretamente con el peronismo y con el partido comunista. Con respecto al primero, encontramos poemas como “Perón-Evita / la patria surrealista” (2009: 588), poemas que se escuchan como cantitos de tribuna y resultan satíricos por el hallazgo de esa coincidencia sonora y por el encuentro de la cita letrada con los dirigentes peronistas, un encuentro que penetra en la imaginación política y habilita nuevas asociaciones, insólitas, quizás, extrañas. Pero en otro poema, “Ni lo quiero ser”, el yo se despega del movimiento peronista, desde la elección del título. Y no solo eso, sino que, a partir de la repetición de una misma estructura sintáctica, se discute y se satiriza la voluntad inclusiva y popular de tal movimiento:

los travestis son peronistas
las plantas carnívoras son peronistas
los militares reincorporados son peronistas
las cucarachas son peronistas

los comunistas son peronistas
[...]
las lesbianas dicen que son peronistas
los vendedores de profilácticos son peronistas
los torturadores lo son [...]
el la lo las los son peronistas
todo todo es peronista
lucifer infiltrado es peronista
y si dios no es peronista
no es dios
así sea
(2009: 577).

El poema le concede al peronismo esa amplitud totalizante, pero para burlarse, para ridiculizarla y reírse. Además, introduce duras acusaciones cuando suma entre sus simpatizantes a “los torturadores” o “los militares”, versos que remiten sin duda a las tensiones y pugnas políticas del momento entre diferentes organizaciones: infiltraciones, pertenencias, coherencia ideológica, traiciones. Con un tono ofensivo, casi de enojo o de irritación (“hoy es un día de mierda”, se lee en uno de los versos), Santoro niega a los peronistas cualquier identificación con el pueblo o la clase trabajadora, dejando atrás sus épicos días del 45 y la autopercepción de una buena parte del movimiento como representantes de los obreros, los “descamisados”, los “desposeídos”.²⁴⁴ Sin embargo, no deja de ser absurdo y risible el hecho de que también estén “las plantas carnívoras” o “las cucarachas”, “los deshollinadores” y “los fabricantes de platos hondos”, enumeración que recuerda a los textos de *La Cosa*, donde se unían nombres, personalidades y referencias de orígenes de lo más variado, dejando en evidencia el carácter absurdo y estrambótico de ciertas filiaciones.²⁴⁵

Otro poema, “En tela de juicio” pone en duda, como su título anuncia, la inscripción ideológica del Partido Comunista en el marxismo-leninismo: “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” (2009: 614). El humor reside en la forma que envuelve la crítica: una deducción de tipo lógica, sin más, y en la voz de un Bruto, de

²⁴⁴ El poema está fechado el 9 de octubre de 1973, en los días previos a la asunción de Perón, post renuncia de Cámpora y gobierno interino de Lastiri, y al día de la lealtad peronista. No fue publicado sino hasta la edición de la poesía completa en 2008.

²⁴⁵ Ver parágrafo 2.1. “*La Cosa* (1962). Amigos, pedazos de cartón, papeles abrochados: materias primas para una edición independiente”.

alguien que no conoce en profundidad el marxismo y el leninismo y que arriba a la conclusión gracias al diario.

Las imágenes de la guerrilla y los guerrilleros, los militantes armados de la izquierda revolucionaria, son igualmente trastocadas por el humor y el juego que los retira de su campo de batalla, de los esquemas de la lucha y el ataque, para colocarlos dentro de una “Ronda” amistosa, de danza y de mímicas recreativas: “sobre el suelo de la nación / todos bailan todos bailan / sobre el suelo de la nación / todos bailan y yo también / hacen así / así los guerrilleros / hacen así / así me gusta a mí” (2009: 450). La reescritura política de esta canción clásica infantil, “Sobre el Puente de Avignon”, supone otra lectura de la disposición corporal. Los guerrilleros, al igual que las lavanderas, las cocineras o los zapateros, bailotean, se mueven, se trenzan, se sacuden, hacen la gesticulación propia del juego-ronda. Vale recordar que los cantitos, sobre todo aquellos rimados, eran parte de la mística de organizaciones como la Juventud Peronista, Montoneros o como el PRT-ERP; ²⁴⁶ juegos de palabras que enseñan y entrenan a los sujetos en los juegos del poder y de la violencia, donde la experiencia del lenguaje se inscribe en lo corporal con una elocuencia difícil de rebatir (Bosoer, 2022). Cuerpos de combate, cuerpos que bailan al son de un ritmo que es a la vez infantil y político, cuerpos exaltados, apasionados, inmersos en su ritual. Por último, el yo lírico de esos versos aprovecha para legitimar y afirmar la presencia de los bailarines-guerrilleros e igualarlos con el resto de los trabajadores que enumera la canción de origen francés. A diferencia del poema “Ni lo quiero ser”, que también traía a la escritura una canción infantil –“Yo no soy buenamoza”–, ²⁴⁷ aquí el sujeto no se resitúa por la negativa, como espejo de lo que no quiere “ser”, sino que asiente, se suma, se integra: “todos bailan / y yo también”.

En efecto, Santoro *profana* las imágenes del militar y de las autoridades religiosas, en menor medida la de jueces y líderes políticos, acción doblemente audaz si tenemos en

²⁴⁶ Por citar algunos cantitos políticos setentistas, la gran mayoría de los cuales posiblemente tengan varias versiones: “¡A la lata, al latero, los ranchos tucumanos son fortines guerrilleros!”, “¡Y ya lo vé, y ya lo vé, es la gloriosa jotapé!”, “¡Con los huesos de Aramburu vamos a hacer un sonajero [bis], para que jueguen felices nuestros hijos montoneros!”. Muchos de ellos iban acompañados de expresiones como “Olé olé olé ola”, “Eae eae eae eae eae” o “Borombombón, borombombón”, cuya reminiscencia más directa son los cánticos de las hinchadas de fútbol, como los que compila Santoro al final de *Literatura de la pelota*. Para conocer más sobre la significación e importancia de dichos “canciones cantadas colectivamente” al interior de las organizaciones, consultar Trucco Dalmas (2019; 2021).

²⁴⁷ Dice el estribillo de la canción: “Yo no soy buena moza...yo no soy buena moza / Ni lo quiero ser... ni lo quiero ser / porque las buenas mozas... porque las buenasmozas... / se echan a perder... se echan a perder”.

cuenta su exposición pública y política, y el marco dictatorial en el cual se producen estos poemas. Decimos “profanación” según Agamben, 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 (2005: 102).

En los poemas hay un “desplazamiento”, una pérdida de cierto “aura”, un “tocar que desencanta”, pero no al sujeto de la enunciación, al que esas autoridades le repulsan, sino a la pretensión de ese mismo sistema político-religioso-jurídico-militar que demanda subordinación, veneración, decoro. Un “Proceso de Reorganización Nacional”, cuyos valores (familia, patria, iglesia) deben ser conservados y enaltecidos; un “Ser Nacional” que aspira a la sacralización, en un sentido análogo al atribuido por Benjamin (2016) al capitalismo. Y también deja sin efecto su correlato social, las imágenes cristalizadas que una gran mayoría comparte, reproducidas por la prensa y los medios de comunicación. El cuento de ese “país del orden” se despedaza, se convierte en una mentira, bien construida, pero mentira al fin: “eso que dice el diario / es mentira bien puesta / adornada con moños / para que usted lo crea” (2009: 608). Igualmente, las creencias políticas, los liderazgos, la guerra, las mitologías nacionales, los *ismos*, están satirizados, por momentos descalificados o desprestigiados, sin ese fulgor, ese halo utópico y redentor que en otros pasajes hace de contrapeso a la hostilidad del presente. “dónde está la guerrilla / que nadie la pillá?”, pregunta un poema de junio del 76, como un juego de “rima tonta” –como la llama Bosoer a través de Néstor Perlongher (2022)– o de rima fácil, que con esa simple coincidencia sonora hace menguar la densidad de una palabra como “guerrilla”, sobre todo en el contexto dictatorial; un tipo de rima que, en otras situaciones, por ejemplo escolares, se utiliza para construir burlas con un apellido o un nombre.

3.2.3. *No negociable*: formas de nombrar el horror

y es que aquí, sabes / el trabalenguas trabalenguas / el asesino te
asesina...

Charly García, “Canción de Alicia en el país”

Con su sello editorial Papeles de Buenos Aires, Santoro sacó en 1975 el que sería su último libro publicado en vida: *No negociable*. Un libro en el cual ya se reclamaba, antes del golpe de estado del 76, por los desaparecidos, por los cuerpos ausentes y torturados, por la intervención militar, por la violencia sin precedentes que coartaba derechos y libertades. Una escritura que se asoma al futuro inminente, que mira para adelante y encarna de manera anticipada frases y palabras que muy pronto se convertirían en banderas, carteles y solicitadas que marcaron una época y una generación. Pero además de este valor profético, es interesante el modo en que Santoro construye todo el cuadro de ese país “hecho mierda”, como dice uno de los poemas: lo hace a partir de una risa agridulce o una risa a medias, de los juegos infantiles, del slogan publicitario, del verso corto y punzante al que definió como: “palabras cortitas con forma de poesía”.²⁴⁸ Su mirada no es lacónica, no es de “la lagrimita”, como vimos al comienzo de este capítulo, sino que es crítica, perspicaz, aguda.

En este poemario están presentes la gran mayoría de los recursos utilizados previamente por Santoro, pero lo que sobresale es la variación constante de voces y formatos. Hay adivinanzas, canciones, trabalenguas, slogans, refranes, jingles, consignas, acertijos, cuentas numéricas, carteles, conjugaciones verbales. Se reescriben el himno, algunos juegos infantiles y publicidades comerciales. En definitiva, se trata de explotar un gran abanico de posibilidades formales y semánticas para poder *decir* aquello que para muchos/as era y sigue siendo indecible o incomunicable. Por eso ¿cómo *decir* el terror en el ojo de esa tormenta, en medio de la represión? ¿Cómo poetizar los hechos más aberrantes y dolorosos? ¿Cómo pronunciarse contra los culpables, los asesinos, y al

²⁴⁸ Santoro utiliza esa expresión para referirse, presumimos, a *No negociable* en una carta enviada al poeta peruano Victor Mazzi en 1975. Allí declara: “No puedo a esta altura del dolor escribir de otra manera. Mi canto y mi seña es esa palabra apretada y rabiosa que quisiera ser un puño en medio de la cara torcida de los traidores” (sic). El acceso a este material fue gentileza de Jorge Boccanera.

mismo tiempo traer a los muertos, nombrarlos, retenerlos? ¿Cómo poner en palabras esa vivencia colectiva, a la vez tan personal y tan única?

Todas esas preguntas laten en la escritura de Santoro y son, salvando algunas distancias, las mismas que filósofos como Adorno y Benjamin se hicieron en torno a experiencias límite como la Primera Guerra Mundial o Auschwitz. ¿Cómo pensar, cómo escribir después de los campos de concentración, de ese desgarramiento de la historia? ¿Cómo no enmudecerse, igual que los soldados al volver de la guerra o los sobrevivientes al nazismo? ¿Cómo “hacerse eco del horror extremo”, en palabras de Adorno o cómo “testimoniar la catástrofe”, en términos benjaminianos? (Traverso, 2001). En este sentido, Calveiro señala que el carácter intransferible de este tipo de experiencias traumáticas no hace más que convertir eso vivido en algo irrecuperable, colocándolo en “el lugar de lo atroz incomprensible, irrepresentable” (2008: 119). Más radical es la postura de Agamben, para quien:

Decir que Auschwitz es "indecible" o "incomprensible" equivale a *euphemein*, a adorarle en silencio, como se hace con un dios; es decir, significa, a pesar de las intenciones que puedan tenerse, contribuir a su gloria. Nosotros, por el contrario, "no nos avergonzamos de mantener fija la mirada en lo inenarrable" (2000: 18).

La literatura, sin desconocer las complejidades de la tarea, intenta responder, decir, expresar, “mantener fija la mirada”, como un refugio o una madriguera contra el olvido, como forma de procesamiento de esas heridas abiertas, como una vía a través de la cual poder interpretar lo que estaba sucediendo y recomponer la subjetividad fracturada. El sujeto no niega ni busca maquillar el dolor, al contrario, lo reconoce, lo pronuncia, lo asume. Como en el poema “Sea breve”, cuya única línea dice: “me duele el alma” (2009: 373).

Si la derecha autoritaria pretendía amedrentar, controlar o silenciar las voces insurgentes o “subversivas”, la literatura se erigirá como garantía del ejercicio de pensamiento, escritura, lectura y escucha, actividades que pasarán de ser cercenadas a prohibidas en cuestión de meses. Allí el sujeto se encuentra con la posibilidad de repasar, organizar y comprender su experiencia, de dejar un registro y compartirlo con los demás, puesto que lo vivido nunca es puramente individual ni íntimo. Aun cuando ni siquiera se trate de ponerlo en palabras o cifrarlo lingüísticamente. Por ejemplo, el poema “Descanso”, el último de *No negociable*, es un poema literalmente en blanco, un poema mudo o de pausa, como comunica su título, un poema de reposo y silencio.

En primer lugar, diremos que *No negociable* no es un poemario en primera persona singular. Aquí “la emoción no dice yo”, tal como se titula el ensayo de Didi-Huberman (2008a), a partir de las palabras de Deleuze. No son versos testimoniales o autobiográficos, acerca de lo vivido o padecido en carne propia, sino que hay una distancia, un corrimiento discursivo del yo que habilita la emergencia de otras voces y otras posiciones. Incluso cuando el poema se enuncia en primera, sabemos que esa voz que pregunta ya no es la de un sujeto personalizado que quiere confesar o contar lo que vio, olió o sintió, como hace Primo Levi, el sobreviviente-testigo “perfecto”, quien relata y escribe todo lo que recuerda (Agamben, 2000). En Santoro no hay recuerdo porque sencillamente no se trata de alguien que vuelve al pasado para reconstruir un evento concluido; aquí se está dentro el huracán, del estallido, justo en el momento en el que este se desata y arrasa con todo, el exacto “instante de peligro”, como dice Benjamin en su “Tesis de Filosofía de la Historia”.

En segundo orden, el testimonio, como narración más o menos hilvanada u ordenada de los hechos, queda imposibilitado en la medida en que la lengua de *No negociable* está enredada, enmarañada, “tartamuda” o “trabada”, como en el poema “Trabalengua”: “el país está hecho mierda / ¿quién lo desenmierdará? / ¿el que lo desenmierde / buen desenmierdador será” (2009: 368). Una lengua cambiante, que inventa sus neologismos, sus rimas, sus interjecciones, su musicalidad, que juega con las convenciones y no va al encuentro de una única voz sino que está en función de múltiples registros, como ya se dijo.

“El gran bonete”, primer texto de *No negociable*, reescribe el juego infantil homónimo de pregunta-respuesta acerca de un objeto extraviado, que los niños recitan formando un círculo alrededor de quien sea designado como “Gran bonete”. Este pregunta y los demás repiten la misma fórmula de “sí señor/ no señor”:

a mi país se le han perdido muchos habitantes
y dice que algún cuerpo de ejército los tiene
¿yo señor?
sí señor
no señor
¿pues entonces quién los tiene?
la policía
¿yo señor?
sí señor
no señor
¿pues entonces quién los tiene?
la cámara del terror

¿yo señor?
sí señor
no señor
¿pues entonces quién los tiene?
los organismos parapoliciales
¿yo señor?
sí señor
no señor
pues entonces quién los tiene?
pues entonces quién los tiene?
pues entonces quién los tiene? (2009: 359).

El contraste entre el tono infantil de este dispositivo lúdico y la crudeza y tragicidad del objeto de búsqueda (los desaparecidos) provocan un efecto de lectura de disonancia. La satisfacción que suelen convocar el juego, la ronda, el recreo, se mezcla con el riesgo inminente ante la posible develación de un horror sin nombre, con la denuncia que esconde la mención de cada uno de esos posibles culpables: el ejército, la policía, los organismos parapoliciales, “la cámara del terror”. Ambos no están en situación de antagonismo, sino que se complementan. El poema invita al lector a mirar con ojos inocentes de niño, coloca la preocupación en el centro del juego, momento de esparcimiento y diversión, pero también, pareciera proponer Santoro, de reflexión, de reconstrucción de lo sucedido. Por eso “El gran bonete”, a quien se le ha perdido algo, es reemplazado por “mi país”, un nominativo amplio, con el cual el lector puede sentirse aludido. ¿Quién o quiénes son ese “país”? ¿Sobre quiénes recae la pérdida y la obligación de buscar? ¿Quién queda para seguir jugando?

La dinámica propia del poema-juego incita al otro a jugar, a reparar en la pregunta y ensayar posibles respuestas, a no permanecer indiferente o mirar hacia otro lado, a aceptar sus reglas, a estar despierto, a participar o a salir, a cantar o perder. No por nada, este llega a su fin cuando alguno de los jugadores, nervioso o distraído, no da la contestación oportuna. Sin embargo, el poema no elige terminar con ese “error” sino con la insistencia de la pregunta, que queda sonando como un eco, retumbando, flotando en el aire.

De igual manera proceden “Adivinanza” y “La emoción mayor de Buenos Aires”. El primero dice:

.....
contó los agujeritos del fusilado?
(2009: 373).

Y el segundo, como un acertijo o juego de ingenio:

en cuál de estas 3 ciudades / asesinaron a / Mariano Pujadas / Ana María Villarreal / Pedro Bonnet / Miguel Polti / María A. Sabelli / José Mena / Humberto Suárez / Carlos Astudillo / Emilio Delfino / Clarisa Lea Place / Alfredo Kohon / Alberto Del Rey / Susana Lesghart / Adrián Toschi / Eduardo Capello / y Jorge Ulla? // en Rawson / en Bahía Blanca / o en Trelew? (370).

Preguntas que no dejan de estremecer y cuyas respuestas pueden percibirse como insuficientes, inoportunas, amargas. Parece haber un gesto del poema al no cifrarse como una afirmación o una certeza, de incluir al otro, a su lector, en la construcción del significado o como si quisiera verificar que está del otro lado, atento, expectante. El juego hace parte, pero requiere siempre una confirmación, un conocimiento previo, un estar al tanto, en este caso de la existencia de fusilamientos, desaparecidos, muertos con nombre y apellido en alguna ciudad del sur. La poesía le da nombre al muerto, le da al cuerpo fusilado un lugar en la página, una marca gráfica, una especie de materialidad palpable, observable, similar, por ejemplo, a la gota de sangre de E. A. Vigo, pintada con acrílico y sujeta de manera colgante a una tarjeta donde podía leerse “Recuerde a Trelew / Recuerde a Ezeiza”. Como si el lector o el espectador pudieran tocar y ver en esos puntos, en esa gota, en ese cartón o en ese papel, al menos un fragmento de esos episodios históricos; como si el dolor y la violencia se hicieran allí objetivables, aprehensibles a través de los sentidos.

Es interesante y hasta novedoso, que Santoro no ponga aquí como objeto de la risa y del juego a las figuras centralizadas y estentóreas, a los policías o a los militares, como en *Poesía en general* o poemarios anteriores, sino a sus operaciones de control y tormento (fusilamientos, secuestros, desapariciones). Santoro, si se quiere, va un paso más allá que Chaplin, quien reía de Hitler y su gestualidad, o de la estereofonía uniforme de las tropas del Tercer Reich, pero no de la sistematización de sus designios: las cámaras de gas, los campos de concentración. En *No negociable* ya no están en primer plano (o no solamente) los ejecutores del terror sino sus mecanismos y sus prácticas, el engranaje o la puesta en funcionamiento de su poder criminal.

Por otra parte, la modulación infantil, configurada mediante el uso de diminutivos y del canto lúdico, permite además saltar la lógica de la censura dictatorial o de la represión inconsciente que rodea a estos hechos, porque no repara en ellas: pregunta, pide, señala, insiste. No sería desacertado pensar de nuevo en la ironía como recurso

humorístico, si se tiene en cuenta el desajuste o la sorpresa que origina el abordaje con total naturalidad –sin rodeos, sin eufemismos– de esta trama violenta y despiadada. Si como dice Sergio Cueto, “el humor es el *ethos* de la infancia” (2008: 23), justamente porque vuelve al juego un hábito y el humor habita jugando, aquí tampoco cabrían el lamento o la aflicción. Los poemas, en cambio, sugieren una musicalidad, un ritmo alegre, un cantito, un baile que no disimula la tragedia, sino que la transforma, la humaniza, la vuelve de algún modo asimilable:

a la lata
al latero
el país está lleno de agujeros [...]

a la o
a la o
la puta que los pario
(2009: 362).

Santoro trae a la memoria los rituales de la infancia como si ellos tuvieran algo de la rebeldía o el desparpajo necesario para oponerse a un régimen tan estricto y cerrado como el que se canta en los poemas: “daré la media vuelta / daré la vuelta entera / daré un pasito atrás / sin hacerles reverencia / porque no porque no porque no / porque son unos sinvergüenzas / por que sí por que sí por que sí / porque hundieron a mi país” (367). De nuevo, la misma operación que describimos antes, pero con una referencia explícita al baile, al movimiento corporal, a una serie de pasos, “pasitos”, en particular (la vuelta entera, la media vuelta, el paso para atrás). Entonces, Santoro actualiza no solo las letras picaras de la niñez (en este caso “La pájara pinta” o “Paloma blanca”), sino una tradición popular más amplia, que bien puede incluir las letras gauchas, los cielitos, los pericones o las medias cañas, por ejemplo, poemas que son canciones y también bailes; versos que, como explica Julio Schvartzman, piden ser leídos “a menudo como la representación de una palabra musicalizada, cantada y aun bailada” (2013: 221). En otras palabras, el poema otorga a la lectura una disposición física, la de los cuerpos danzantes, le da una suerte de coreografía a esa bronca que generan las injusticias y los vejámenes sufridos. Y el sujeto en vez de replicar el saludo o la “reverencia” propia de los desfiles y actos militares, ensaya otro tipo de gesto, una distancia, una separación; “hace trampa” a las reglas del protocolo militar.

A su vez, esta lengua sencilla, hecha de rimas, homofonías y repeticiones, permite decir aquello que no se puede o no se quiere decir. En un país “lleno de agujeros”, un

“país del Nomeacuerdo”, como cantaba María Elena Walsh, en donde hemos visto prosperar ciertos discursos de olvido, de “pasar página”, que tergiversan, minimizan los hechos o directamente los niegan, la canción infantil resulta un ejercicio de memoria, de transmisión y comprensión colectiva. Si como dice Benjamin (2007) en “Experiencia y pobreza” –ensayo escrito en medio de las dos guerras mundiales–, después de las atrocidades vividas, la humanidad actual no tiene más remedio que volver a empezar, partir de cero, desde el principio y con poco, podríamos afirmar que aquí ese comienzo no es otro que la infancia. Y no es casual que Benjamin, y décadas más tarde Agamben (2007a), reconozcan esa crisis de la experiencia como una crisis en la transmisión del conocimiento y las vivencias, en su comunicabilidad para los otros.²⁴⁹ En la poesía de Santoro volver a ser niño no solo es volver al asombro, sino volver a las fábulas, a las canciones y cuentos que se van pasando de generación en generación, es volver a sentarse alrededor de un fuego, volver a darse las manos y cantar a coro.

3.3. Hacia una crítica poética del consumo

Santoro reitera un movimiento similar al de la profanación ya mencionada, con respecto a los medios de comunicación, en especial con la televisión. Volvemos a pensar aquí en Agamben (2005) y en Benjamin (2016), para quienes el capitalismo sostiene una configuración de tipo religiosa, basada en un culto de duración permanente, que no expía la culpa, sino que la engendra. No es novedad que los medios masivos cumplen un papel irremplazable en la absolutización capitalista de las mercancías y su “valor de exposición”, según la acepción benjaminiana. “Mercancías-vedettes”, como las llama Guy Debord (2012), que son ostentadas ante el espectador de manera compulsiva y obscena, acompañadas de discursos e imágenes que auguran bienestar, prosperidad, éxito. La parodia de estos discursos publicitarios y marketineros será, al igual que los juegos y canciones de la infancia, un mecanismo para combatir la amnesia y la indiferencia alentadas por el sistema.

A comienzos de los 60, la poesía de Santoro ya había manifestado su desconfianza respecto de los cambios culturales que la hiper-modernización y el crecimiento de Buenos

²⁴⁹ Agamben (2007a) sostiene que el problema actual de la experiencia no tiene su correlato necesario en el conocimiento sino en la falta de una autoridad, esto sería, en la palabra y el relato. Para él, de allí viene la desaparición de las máximas y los proverbios, reemplazados por el eslogan, lo cual no significa que no existan experiencias sino que estas ocurren fuera del hombre.

Aires traían aparejados. Como respuesta, se evocaban con algo de nostalgia los restos de un pasado todavía fresco, todavía vivido, tal como fue estudiado en el primer capítulo de la tesis. Pero ahora el movimiento tiene más que ver con una visión irónica, con focos de ataque bien puntuales, con la imitación exagerada y sarcástica de esas voces del capital, de las grandes empresas transnacionales como Shell o como Coca Cola, emblemas del estilo de vida americano. Voces que, como nos recuerda Gilles Lipovetsky (2000), cada vez con más frecuencia adoptan un estilo humorístico y poético para seducir al consumidor. Ya lejos de los carnavales de la Edad Media, el humor se ha convertido, dice Lipovetsky, en una “atmósfera cool” y “eufórica”, en un imperativo social generalizado, en mera banalización del entorno. Ese humor vacío y superficial de los shows televisivos, es parodiado y resignificado en numerosos poemas por Santoro. No por nada, su última publicación lleva el nombre *No negociable*, en diálogo con el registro de las publicidades y el marketing que graban la leyenda “No retornable” sobre sus productos. Esta reescritura del lema comercial es toda una declaración de principios: deja en claro de entrada que la poesía no se rige por la misma lógica que el mercado impone a sus objetos, una lógica de uso y descarte, de sensaciones efervescentes y triviales. La literatura “no negocia” sus ideas o sus convicciones, no se vende ni se compra, no la manipulan los empresarios ni los publicistas, afirmaciones sobre las que Santoro vuelve una y otra vez.

Tal vez el texto que mejor ilustra esta posición sea “tome coca cola”:

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
(2009: 371).

El poema empieza con una interpelación, una búsqueda de complicidad típica de las publicidades que simulan conocer a su futuro o posible comprador, sus necesidades, sus sentimientos y sus expectativas, y cuya pauta más evidente es la segunda persona neutra, es decir, sin el característico voseo rioplatense.²⁵⁰ Al mismo tiempo, expresiones coloquiales como “usted sabe” y “está claro” dan a entender que el sujeto ya está al tanto

²⁵⁰ La presencia de Coca-Cola en la poesía y el arte latinoamericano, en algunos casos con un fuerte sesgo antiimperialista, es bastante más amplia, entre las cuales podríamos ahora mencionar: “Alegria, alegria” (1968) de Caetano Veloso, “Inserciones en circuitos ideológicos: “beba coca cola” (1958) de Décio Pignatari, “Proyecto Coca Cola” (1970) de Cildo Meireles, “Colombia” (1977) de Antonio Caro, “Mensaje en una botella” (artefacto, 1971) y “Padre nuestro - Tome Coca Cola” (poema visual, 1999) de Nicanor Parra, entre otros.

de que “el país no anda” y de cómo sobrellevar dicha realidad. El último verso adopta el tono del slogan o jingle publicitario, una frase pegadiza y fácil de recordar, de las más utilizadas por la empresa.²⁵¹ Pero, igualmente, en este contexto se lee el tono irónico, a partir de la discordancia entre el problema (un país que no anda y lo que ello puede ocasionar) y la solución entusiasta del slogan (tomar una gaseosa). ¿Cómo podría modificarse un estado de cosas bebiendo Coca Cola? ¿Cómo todo podría ir “mejor”? ¿Acaso “lo que más se ve no define lo que más falta”?, como se pregunta Michel de Certeau (1999).

Por el contrario, la búsqueda del bienestar propio, la preeminencia de la apatía y la frivolidad más bien sean causas y no consecuencias. En efecto, se pueden leer ambos versos 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 apuesta por despreocuparse, aunque sea un rato. El espacio urbano oscuro y asfixiante que describe *No negociable*, un espacio militarizado, con “toque de queda” y “francotiradores” (578), con miseria y hambre por doquier, más choca con estos carteles y calcomanías que presagian felicidad, reclaman sonrisas y aconsejan pasividad: “sonríe / dios te ama / disimula / el comisario vigila” (2009: 371).

Disimular, aparentar, repetir que “todo va mejor”, para uno mismo y para el resto, imperativos de la sociedad del espectáculo, tal como fue concebida por Debord, donde “lo verdadero es un momento de lo falso” (2012), como dice sus tesis número nueve, donde los sujetos están bajo un régimen de “falsa elección en la abundancia espectacular” (62). Yuxtaposición de objetos, de roles, de voces fantasmagóricas que hablan a través de los letreros, las propagandas, y modifican e influyen en el comportamiento, en el *habitus* de los peatones agobiados. Un extenso poema escrito en marzo del 72, titulado “Así ocurrió ahora o Crónica de la razón en vivo y en directo”, pretende dejar un registro de esta vida mediatizada, de esta urbe descontrolada, imparable:

[...]
es necesario masturbarse
en el estilo bronson
o estafar a los giles sin destino
que trabajan por hambre quince horas
porque la pasta dentífrica del éxito

²⁵¹ Según el sitio oficial de Coca-Cola es uno de los primeros slogans utilizados, data de 1886, y fue reutilizado en muchos países a lo largo de los años y algunas veces acompañando a otros. Ver: “Coca-Cola slogans through the years”, disponible en: <http://www.coca-colacompany.com/coca-cola-slogans-through-the-years>

hay que usarla para buscar empleo
aunque todo sea inútil
y te afane en el peso la justicia
vendada como tiene la cabeza
y ahora que el periodismo está desocupado
y es capaz de traer a tarzán
para cantar vestido de payaso [...] (2009: 568).

La expresión “es necesario” puede analizarse en línea con las exigencias del sistema que empuja a consumir, a desear, a tomar, a ser o tener determinada cosa, como bien apuntan en sus trabajos Simmel (2005), Debord (2012) y Baudrillard (2016). Este último define al consumo no como una práctica ni una fenomenología sino como una manipulación sistemática de signos. Este texto es justamente una acumulación disparatada de signos de todo tipo, que “se escuchan decir”, se ven o “se saben”: estrellas de televisión como Palito Ortega o Sandro, o personajes como Batman, Tarzán y los vaqueros del “far west”, la revista *Radiolandia*, clichés como el de Coca Cola, compañías como General Motors, etc. Una enumeración caótica, equivalente a la de “Ballet Balar Babel”, pero en este caso bastante más circunscripta al ámbito de la publicidad y los *mass media* y con un tono crítico mucho más pronunciado y explícito. Esto puede verse en la cita, por ejemplo, cuando entre medio de la catarata de nombres, acciones y lugares, del bombardeo mediático, hay quienes deben trabajar a cambio de poco o “buscar empleo” a pesar de que “todo sea inútil”. Como sentencian los versos finales, “buenos aires metida estás adentro de tu pozo”, gobernada por “engendro y maravilla del camelo / del vivir a trampear / de la bazofia de la propiedad privada [...] del tierno y letal capitalismo” (568). Trampas, camelos, estafas, “afanos” configuran un campo semántico en sintonía con la visión negativa del “capitalismo”, para decirlo en los mismos términos que el poema, que se dedica a disfrazar, ocultar, “vestir de”, a convertir todo en imagen o representación consumible, intercambiable.

Y a su vez, mientras Santoro articula esta denuncia, igualmente deja lugar para la risa, el sinsentido, el disparate, como el tarzán que canta vestido de payaso o unas “iguanas con peluca”. Porque, aunque se hable de explotación, de precarización, de abusos y violencia, eso nunca intercede con el modo humorístico de observar y retratar. El poema recoge los malestares, las faltas, las desigualdades entre “los pibes de tu barrio” y “palito” que “regala lujosas avionetas”, entre quienes todavía pueden pedirle a su abuela un “lomito / cortado en medallones” y “los giles sin destino”, pero también pone la mirada

sobre lo aleatorio, lo exagerado, lo cómico de ese mundo que es “un pañuelo”, es decir, donde todo tiene que ver con todo o en el que todos acabarán encontrándose, por más lejos que estén, según expresa la sabiduría popular.

3.3.1. Instantáneas de la calle: publicidades, eslóganes, carteles, calcomanías

Cruel en el cartel / la propaganda manda cruel ...

Homero Expósito, “Afiches”.

Michel de Certeau, uno de los más grandes pensadores contemporáneos de la ciudad, examina en los dos volúmenes de *La invención de lo cotidiano* muchas de las cuestiones que acabamos de bosquejar más arriba. Según de Certeau (1999) las grandes ciudades se han vuelto ciertamente un “laberinto de imágenes”, un paisaje de afiches y carteles que organizan la realidad, un “exotismo del ver”, una sobrecarga de mensajes, ilusiones y solicitudes que crean un sujeto universal y anónimo, despersonalizado, atomizado.²⁵² Pero quizás lo más interesante de su aporte sea la conclusión de que los consumidores, los “dominados” no están completamente sometidos ni condenados a la pasividad. “Lo cotidiano se inventa con mil maneras de *cazar furtivamente*”, dice de Certeau. Los usuarios tienen sus “artes”, sus “maneras de hacer”, de reorientar y reapropiarse del espacio y los objetos impuestos por el orden económico dominante. Los poemas paródicos y humorísticos de Santoro pueden leerse como parte de esas tácticas creativas que conforman un “ambiente anti disciplina”. La literatura, los juegos, los cuentos infantiles son, para de Certeau, procedimientos de reapropiación creativa de los lenguajes del comercio, el consumo, del sistema de producción capitalista. Lo mismo se puede rastrear en el campo de las intervenciones artísticas, por ejemplo, en obras de Juan Carlos Romero, Carlos Ginsburg, E.A. Vigo o de Roberto Jacoby, cuya finalidad era disputar la calle, incorporando medios gráficos como el cartel, el afiche callejero o la pancarta (Longoni, 2014).

²⁵² Georg Simmel (2005) en “La metrópolis y la vida mental” habla de una “actitud *blasée*”, una indiferencia o apatía producto del hastío. Simmel ve este fenómeno psíquico como el resultado de estímulos nerviosos tan rápidamente cambiantes y tan encimadamente contrastantes. La metrópolis excita y sobrecarga hasta tal punto que obtiene una reacción contraria: insensibilidad ante la diferencia de las cosas, “un tono gris”, cuyo atroz nivelador es el dinero y la evaluación pecuniaria.

En “saciedad del consumo”, de *No negociable*, se pone en práctica esta resistencia, esta postura contestaria. Allí leemos una escena con los siguientes elementos: “mujer / ejecutivo / coca-cola / usa / consolador / botella / pepsi” (2009: 371). El objeto de consumo es utilizado como objeto de placer sexual, de “saciedad” erótica. El sujeto (la mujer) se muestra como sujeto deseante, cuyas horas “ejecutivas” (laborales) en vez de ser utilizadas para producir o explotar son por el contrario asociadas con la autosatisfacción. Esta sería la primera inversión en el uso, un uso no previsto, si se quiere, pero además habría una segunda, porque no se trata de cualquier botella, sino la de la marca de competencia (coca cola vs. pepsi). El término “consolador”, si se lo interpreta simplemente como aquello que tiene la cualidad de aliviar o confortar, presupone además una situación negativa, algo que “no anda” o está mal y, por ende, debe ser animado, “consolidado”, al igual que en el poema “tome coca cola”.²⁵³

El uso minimalista de los versos cortos y la ausencia de convenciones ortográficas, como las mayúsculas o los signos de puntuación, se vincula con la ruptura de las formas poéticas tradicionales y con cierto auge del coloquialismo durante estos años. Pero también con el diálogo establecido con el discurso publicitario, que privilegia la brevedad del mensaje para que cause un efecto momentáneo y sea rápidamente incorporado por los espectadores/paseantes. Como si la sensación del lector de *No negociable* fuera la de ir por la calle e ir topándose con carteles, señales, frases sueltas, interconectadas pero desperdigadas en diferentes formatos, como piezas de un rompecabezas: sonría, disimule, tome coca, sacie su consumo, tenga cuidado, esté alerta, “quédese en el molde / no reaccione / no se meta [...]” (2009: 364).²⁵⁴

A diferencia del arte o las estéticas *pop*, este uso que hace Santoro de las etiquetas y nombres comerciales no tiene tanto que ver con el asombro o el gesto iconoclasta de

²⁵³ En un collage de Santoro, sin fechar, puede verse una mano con una coca cola de vidrio diminuta que termina en forma de jeringa, un montaje que podríamos interpretar en sintonía con estos poemas: coca cola inyectable, coca cola como remedio, como cura de los males. Consultado en el Archivo personal de Claudio Golonbeck.

²⁵⁴ Este mismo efecto puede encontrarse en un poema de Anadela Arzon incluido en el *Informe sobre el país*, Barrilete, en el cual también aparece el eslogan “Todo va mejor con Coca Cola” y se utiliza la segunda persona “usted”. Sus primeros versos dicen: Tome Coca Cola / Baile a Gogó / Beba whisky Warren / Es la hora de Palito / Use Gillette, la mejor afeitada [...]” (1966: 4-5). También Oscar Smoje presenta una obra llamada “Afiche”, cuyo texto se configura mediante esta segunda persona imperativa: “Colabore. Coloque la cabeza aquí. La represión se halla empeñada en secuestrar; torturar y asesinar. El próximo puede ser usted”. Esta obra fue censurada y excluida del Salón Nacional de Artes Plásticas por el Poder Ejecutivo Nacional en 1971, con motivo del II Certamen de Investigaciones Visuales (Longoni, 2014).

artistas como, por ejemplo, Andy Warhol –quien en los años 80 fue convocado por Coca Cola para participar del lanzamiento de la “New Coke”–, sino con un rechazo firme y explícito a la cultura imperialista, la “american way of death”, como se lee en un texto de Marcos Silber.²⁵⁵ Estos materiales se insertan en el poema para ser negados, tachados, enmendados, parodiados, subvertidos. Por ejemplo, como se puede ver con Shell, la compañía inglesa de hidrocarburos, cuyo logotipo distintivo es una concha de mar:

la gran concha terrestre del ejército
la gran concha marina de la armada
la gran concha voladora de los astronautas
la concha azul de la mejor del mundo
la negra concha de la negra iglesia [...]
(2009: 365).

A través de la repetición y la hipérbole, el texto vuelve a insistir sobre la complicidad entre el aparato represor, la religión y el mercado (nada menos que quienes controlan los combustibles y obtienen enormes beneficios gracias a la explotación de la tierra), una correlación que está detrás del logo, del nombre, de la marca registrada, escondida dentro de “una concha enorme”. De algún modo, si el diseño y la publicidad sirven para dar visibilidad, destacar o promocionar los valores y los beneficios de un producto o posicionar una determinada marca, en este caso el poema funciona como una contra-publicidad, una suerte de escrache; usa su lenguaje y algunos de sus artificios comunicativos, sus frases impactantes y redundantes, pero para direccionarlo negativamente, para romper la idealización y la ingenuidad con la que suelen venderse muchos productos comerciales.²⁵⁶ Santoro interrumpe el tráfico de información, de agotamiento y “seducción” consumista, como dice Lipovetsky, quita el encanto, interfiere, desnuda intereses en juego e intenciones. En un poema titulado “Cambio de ramo o abandono del poeta acosado por las alucinaciones de la sociedad de consumo” se lee: “si el poeta no razona / y la faja en su locura / la musa se pianta sola / y cambia la vida dura” (2009: 453). El poeta no debe ceder a la tentación y a la saturación del consumo, pero sobre todo no debe desviarse de su verdadera “musa”, quien seguirá de

²⁵⁵ “Cuarenta mil tumbas y ninguna flor” de Silber, publicado en el *Informe sobre Santo Domingo*, Barrilete, 1965.

²⁵⁶ En el poema de Carlos Patiño publicado en el *Informe sobre Santo Domingo*, se procede con el mismo objetivo contra dos empresas estadounidenses: United Fruit Company y Standard Oil.

todos modos sin él, mostrando y cambiando “la vida dura”, confrontándola con la vida alegre, desinteresada y genial que prometen las publicidades.

3.3.2. “Contra la magia traidora de la Tevé”

Dentro de las Series escritas entre el 72 y el 73, hay un conjunto de diecisiete poemas que parodian los discursos y géneros televisivos como las tandas comerciales, los informativos, entre otros.²⁵⁷ Al igual que los anteriores, son poemas de entre cuatro y cinco versos cortos y que continúa en la línea del humor de crítica política y social. En ellos la “tevé” tiene un poder de encantamiento, una “magia traidora”, como se lee en “Por nada por nada por nada”, un efecto similar al de la Coca Cola, como de anestesia o calmante que inmoviliza a los televidentes y los reduce a simples depositarios de mensajes, de basura o “mierda”. “El patrocinador donde del programa” 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
(2009: 462).

En la cita reconocemos el juego lingüístico con la palabra “mierda”, como se analizó en *Poesía en general*, aunque aquí se da a partir de la inversión de las sílabas y en relación con los productos de consumo, aunque no se sabe con exactitud de qué tipo se trata o para qué sirven. Con un tono jocoso y mediante un recurso lúdico muy típico de la infancia –pronunciar “damier” velozmente y muchas veces seguidas para que se escuche “mierda”–, el texto acusa la ingesta diaria de “mierda”, una categoría donde bien podrían entrar las cosas que el sujeto no necesita pero aun así compra, aquello que es perjudicial para su persona y su salud, los residuos y despojos que el sistema genera. La sociedad ha sido envenenada, ha caído en un “Botulismo popular”, intoxicación y malestares ocasionados por este fomento mediático de la “caca” que lo invade todo:

²⁵⁷ Esto es habitual en la última etapa de Santoro y tiene que ver con el concepto mismo de serie: encontrar agrupamientos de poemas breves alrededor de un tema determinado. Algunas versan sobre la tarea del poeta, otras sobre la relación poeta/pueblo, sobre la iglesia, la justicia y los militares, como ya se vio anteriormente.

el aroma escabroso
comenzó a divulgarse
los inodoros de la ciudad
no aguantan
el enorme culo de la televisión
sigue haciendo caca
(2009: 461).

Fragmentos como este dialogan estrechamente con *Poesía en general*, con los poemas que situaban la podredumbre en el “culo gordinflón” de un general asesino. La tele, en este caso, es un eslabón más en esa cadena de responsabilidades: “cadáveres bien vestidos se amontonan / interrumpen el paso / la lepra de la televisión avanza / estamos rodeados” (2009: 461). El problema de la televisión es justamente su capacidad de propagar, de contagiar, de “divulgar” y hacer “avanzar” ciertos discursos, ciertos contenidos. Por ejemplo, el del “pobre pero honrado”, que no hace huelga aunque le paguen poco y guarda un “respetuoso silencio” con sus patrones. El confort, la contemplación de vidas ajenas, el culto al famoso, al *tener* y al *aparecer*, son apenas algunos de los efectos que el poema satiriza. En “Móvil de exteriores”, se relata la cobertura de un casamiento, un evento social, presentado con tintes grotescos, monstruosos:

[...] la banda de la policía
toda la loca de amor
la boda del año
ha merecido ya el elogio
de las cámaras
helos allí
a la derecha de la pantalla señora
el general leproso y la enana desdentada
dentro de un rato nomás
eructando las burbujas del champán
fornicarán a pata suelta
(2009: 462).

Como antes fueran animalizados y caricaturizados los militares, aquí también el general y su nueva esposa son deformados, reducidos a sus bajos instintos y necesidades fisiológicas. Pero lo que se destaca por sobre esto es que “las cámaras” celebran, elogian, capturan y muestran escenas de este tipo para luego alimentar a sus televidentes, quienes sin embargo no están degradados o señalados en los poemas; esas “cámaras” solo son un arma más de combate del “enemigo”, más sutil, más discreta que las bombas, los tiros, la

tortura. En el fondo, son las mismas lógicas de obediencia, de “ordenes”, mandatos y reproducción de conductas:

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

Las pantallas adormecen, atrofian, neutralizan la potencia que Santoro ve en la masa social y a la que apela en numerosos poemas, con sus llamados a hacer la revolución o tomar las armas.²⁵⁸ Pero este aspecto no es exclusivo de la televisión o los medios, como si se tratara de una confrontación entre cultura alta y cultura masiva o de arte e industrias culturales, según el esquema de Adorno y Horkheimer; la literatura y ciertos escritores también han asumido una posición de conformidad e indiferencia. En “El honor a muy bajo precio”, Santoro escribe: “Vení por la Sociedad de Escritores –a un amigo le dijo el presidente–, que si tu libro no es muy explosivo, te damos una faja” (2009: 615). Este poema de noviembre de 1976 permite leer esta problemática no en términos de técnicas, estilos o formatos, de superioridad o inferioridad estética, sino como una cuestión ética, una cuestión de compromiso, tal como fue planteada en el inicio de la tesis. En otras palabras, no sería justo decir que la poesía de Santoro manifiesta una cancelación o pesimismo con respecto a la “industria de la diversión”, entendida como pura repetición, rebajamiento y mercantilización del arte, según la visión de Adorno y Horkheimer (1988). De hecho, como se pudo apreciar anteriormente, Santoro se sirve de las imágenes proyectadas por los *mass media* (por ejemplo, los arquetipos del policía), no teme al *pastiche*, a la convergencia de elementos populares con otros mediáticos, el humor, los refranes plebeyos, el fútbol, el *comic*, las rondas y letras musicales; todo acercamiento entre las distintas expresiones culturales del pueblo es válido, incluso esperado. Lo que se discute especialmente en estos textos es el papel que la cultura –ya sea un libro premiado por la SADE o un show de tv– desempeña de cara a la dictadura y el contexto represivo. La cultura tiene la responsabilidad de “informar”, de organizar el enojo y hablar de los muertos y la crisis. Pero la generalidad parece ser el “no te metas”, “no preguntes”,

²⁵⁸ En un poema sin título escrito en julio de 1976 dice: “[...] La lucha es prolongada / y es una lucha cruenta / hay que buscar un arma / el enemigo acecha. / La sangre, compañero / todavía está fresca. / Por nosotros peleaban, / por nosotros pelean. / Ayude a levantarla / será nuestra bandera [...]” (2009: 608).

“quédese en el molde”, el olvido que tanto temían y combatían las consignas del *Informe sobre Trelew*:

Con la televisión
está todo arreglado
la mufa sin permiso
la pones de costado.

Del hambre te olvidás
de la muerte también
y en un fin de semana
te recibís de rey
(562).

Con algo de sarcasmo, el poema tienta a su interlocutor con ese “olvido” que está ahí al alcance de su mano. Por ello, su visión no es idealista con la clase trabajadora, con quienes son “de mi clase”, en la medida en que no niega ese impulso al que muchos ceden de no pensar o no ver el horror del presente, así como tampoco cree que así sin más los obreros se convencerán de que hay que hacer la revolución. Sabe que este es un trabajo paciente, en el cual el poeta debe mostrar cercanía y comprensión: “Le pido que me escuche / que me escuche y comprenda / Aunque todo es difícil / y a veces no se pueda / quiero al darle mi mano / pedirle que esté alerta” (2009: 607).²⁵⁹ Espabilarse, abrir los ojos, “desinocentar la mirada” como dice Nelly Richard sobre las prácticas artísticas “críticas” (1994: 103); mantenerse informado y hacer circular esa información, hablar de lo que pasa parece ser todo lo que la poesía de Santoro quiere en esta etapa. Y quizás por eso mismo ya no se dirija tanto a la militancia o a sus compañeros –elementos que aparecen incluso satirizados– ni le haga guiños al campo literario, sino a un sujeto promedio, común y corriente, trabajador, preocupado y temeroso por lo que ocurre. Hacia él, más que nunca, se encamina Santoro, con las canciones y los juegos que muchos cantaron de niños o, ya adultos, con sus hijos. Y con el humor, que descontractura y mitiga la carga, razones por las cuales la televisión parece haber triunfado, esa “magia traidora”, como dice uno de los poemas.

²⁵⁹ Poema sin título escrito el 30 de julio de 1976.

3.3.3. Instrucciones para vivir

Otro de los caracteres parodiados por Santoro en su poesía son las voces instructivas y normativas que llenan la rutina cotidiana de impedimentos, pedidos, mandatos. El estereotipo del ciudadano respetuoso de las instituciones (escolar, militar, familiar, religiosa) es burlado ya en los primeros textos de *La Cosa*, con la biografía de José Palumba. Este hombre, que parece no haber hecho más de lo esperable o lo moralmente aprobado por la sociedad, encuadra bien con el espectador modelo de la sociedad de consumo que jamás se indigna o protesta por algo. El título de ese breve relato “Vida de José Palumba” propone una lectura irónica, a partir de la aclaración “(toda entera)”. Nada más que eso, ningún sobresalto, ninguna sorpresa o ruptura de los moldes: “Nació. Lo bautizaron. Poco a poco fue creciendo. Un día le salió el primer diente” (2009: 633). Todo lo que ocurre en su vida tiene ese talante de mediocridad. “No era un alumno brillante pero tampoco tuvo mayores problemas”. Su novia, quien luego sería su esposa, “No era linda pero era una chica de su casa”. Y entre los hitos destacados de su vida encontramos acciones nimias como afeitarse, perder pelo, leer el diario, toser, hacer pis.

Si se analiza este texto en vinculación con otros como las “Instrucciones cívicas” o la “Campaña de urbanidad”, publicados en *La Cosa*, una conclusión podría ser que los códigos sociales, incluso aquellos impuestos por el poder estatal son inútiles, irracionales, contrarios a la vida, a la pasión y al frenesí del que careció Palumba:

- 1° No se resfríe.
 - 2° No se deje morder.
 - 3° Use sobretodo en invierno.
 - 4° Barra diariamente su casa.
 - 5° Espante las moscas.
 - [...] 12° No fume.
 - 13° No.
 - 14° Cuidado.
 - 15° Duerma ocho horas.
 - 16° No camine descalzo.
 - [...] 26° No se arrodille.
 - 27° No se muera.
 - 28° Tampoco
- (2009: 642).

Estas voces impersonales consiguen articular la experiencia individual (de Palumba, por ejemplo) con una experiencia colectiva como la de los avisos y carteles de *No negociable*. El *deber ser* que rige y guía la vida de Palumba y abunda en las

indicaciones diarias que recibe cualquier habitante, en su trabajo, en la calle, etc., roza lo ilógico y, por ende, resulta irrelevante y vano. En un contexto en el cual la amenaza de la muerte es constante, ¿cómo hacer que la vida valga la pena?, ¿cómo adueñarse de ella cuando todo lo que se escuchan son exigencias, reglas, imposiciones?

Aquí hallamos una continuidad entonces, entre la primera publicación de Santoro, de 1962, y sus últimos poemas: la risa paródica como respuesta ante la dureza y la inflexibilidad de la sociedad de control. En *No negociable*, trece años más tarde, escribirá “Prohibido escupir en el suelo”:

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
(2009: 364).

Voces que dictan “ordenanzas” sinsentido, que le piden al sujeto que aguante un poco, poniendo por encima de su vida la limpieza de la vía pública o directamente pidiendo algo difícil, casi imposible de cumplir como “no se muera”. Leídos en conjunto, estos poemas dan cuenta de un sistema esquizoide, confuso, abrumador e impredecible. Quizás por eso en “Monólogo entre dos”, “1/2” le pregunta a “%”: “¿Podés prestarme tu neurosis que esta noche tengo una fiesta?” (634). Luego de varias excusas, “%” accede a prestar su neurosis, pero con la condición de que le ponga “un poco de Freud para endurecerla” (635). Esa neurosis bien podría ser el resultado de las alteraciones que provocan tantas normas y reglas para cumplir, y que lleva a los sujetos a perder sus nombres, sus identidades y ser fragmentos, porcentajes, partes incompletas, ni uno ni dos; y al mismo tiempo ese diálogo muestra un modo de sobrellevar la coyuntura con humor e ironía, con “fiesta”, a pesar de todo. ¿Cómo vivir entre prohibiciones? ¿Cómo establecer vínculos, conversaciones, cuando todo parece estar vedado, hasta las cosas más básicas, más humanas? La risa se esboza como una salida, una fuga posible.

La repetición, uno de los recursos más usados, provoca ese efecto de fastidio y opresión, de acorralamiento que soportan estos sujetos neuróticos:

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 antes de encender [...]
En suma, respete las disposiciones en vigencia
(2009: 647).

Porque el poder no solo gobierna, no solo dictamina qué se posible y qué no, sino que además mueve a sus ciudadanos como marionetas o robots; les dice para dónde ir, para dónde no, cuándo abrir y cerrar, cuándo parar o seguir. “¡Triunfe, sea brillante!”²⁶⁰ “Tome Coca Cola”, “Ingrese en la Armada”, “Lo dice la policía”, prosigue el texto, en total sintonía con lo dicho en los aparatados anteriores. Una voz acosadora, incansable, persistente, en definitiva, violenta, aunque su presencia no implique un castigo material o físico.²⁶¹ No por nada, un poema de Santoro se titula “cárcel del pueblo”, en clara alusión a este sistema de coacción y privación continua. La poesía se apropia del discurso oficial –cuyo objetivo es normalizar y adiestrar los cuerpos y las subjetividades– y lo pervierte, lo lleva hasta el límite, lo exagera. Recrea su tono solemne y escueto, pero para hacer pedidos insólitos o fuera de lugar, como por ejemplo cuidar un león o tener precaución con los bichos colorados, no pasarse, cocinar con aceite de oliva. Como si detrás de esas “instrucciones” se oyera el eco de una risa libertina, indócil, la risa de quien encuentra estos encargos absurdos, sin fundamento, y por ende chistosos.

Por otra parte, el himno argentino, emblema de esa nación “demócrata y cristiana”, también se reescribe y actualiza en un presente que carece de todos los valores proclamados por la canción patria en su versión original:

²⁶⁰ Así se titula un texto breve publicado en el N° 9/10 de *Barrilete*, “¡Triunfe, sea brillante! (Manual del triunfador)”: “Instrucción ideológica fundamental: “Cuanto más se abren las piernas, más rápidamente se camina”. // “ Moral es el arte de evitar que los demás se enteren de lo que hacemos”. // “... Después de todo . . . ” (dic. 1964: 20).

²⁶¹ En *Vigilar y castigar*, Foucault habla de “un sistema de coacción y de privación, de obligaciones y de prohibiciones”, para el que el sufrimiento físico, el dolor del cuerpo mismo no es un elemento constitutivo ni es el objetivo último de la acción punitiva. Según Foucault “un ejército entero de técnicos ha venido a relevar al verdugo, anatomista inmediato del sufrimiento: los vigilantes, los médicos, los capellanes, los psiquiatras, los psicólogos, los educadores” (2002: 13).

los presos políticos
indican claramente
que no hay grito sagrado
que el ruido de rotas cadenas
golpea brutalmente sobre sus espaldas
y que los estafadores unidos del sur
han abierto su trono dignísimo
porque no quedan atisbos de libertad
para nosotros todos
que somos unos terribles pelotudos
y no los echamos a patadas
(2009: 366).

El poema niega lo que afirma el himno escrito por Vicente López y Planes: no hay rotas cadenas, no hay libertad, no hay dignidad ni hay unión.²⁶² Sin embargo, toma de él su espíritu combativo, de independencia y rebeldía y su desconocimiento de la autoridad máxima (en ese caso el rey); hasta podríamos pensar su virulencia, censurada por Julio Argentino Roca, durante su segunda presidencia, para no herir la susceptibilidad española. Este gesto profanatorio de la marcha patriótica se puede leer como su restitución al pueblo en tanto canto popular, un “grito sagrado” entonado por “nosotros todos”, aquellos que bregan por la libertad y deben pasar a la acción contra sus opresores. En última instancia, tanto la patria y su simbología nacional como la televisión, la publicidad, la calle son espacios de disputa y de enfrentamiento, donde lo que importa ya no es negarlos, vandalizarlos, borrarlos, sino volver a escribirlos, hacerlos poema y mezclarlos con la risa, la insensatez, la rabia, las “malas palabras”, las frases plebeyas, el espíritu revolucionario.

²⁶² Leónidas Lamborghini también publica, casi paralelamente a Santoro, una reescritura del Himno, junto con otros textos nacionales como la Marcha Peronista, en *El riseñor* de 1975 y luego en *Episodios* de 1980. El poema “Seol”, más que una reescritura en clave revolucionaria, es una descomposición de ese “trono de la identidad”, como leemos en uno de sus primeros versos, una descolocación de los discursos hegemónicos, una recolección de restos, al decir de Nancy Fernández (2010). O una “reescritura intrusiva”, como la llama Gerardo Jorge (2013), esto es, una fragmentación en partículas, un desguace de la sintaxis y de la estructura textual que no se produce en Santoro, quien a pesar de seleccionar un pedazo, no altera la legibilidad ni el formato del himno.

3.3.4. Volver a la tradición

Finalmente, Santoro se reapropia también de las formas poéticas tradicionales. Entre junio y agosto del 76, escribe una seguidilla de textos que prometen ser coplas, sonetos, estrofas reales, estrofas sáficas, silvas, romances, serventesios, sextinas, cuartetos, tercetos, liras, decimas, redondillas, octavas, entre otros. Casi como si se tratase de un ejercicio de escritura o un proyecto de repaso por todas esas formas compositivas. Un juego, si volvemos a las definiciones de Huizinga (2007) al respecto: un juego a través del lenguaje y sus reglas, como una forma de conquistar el azar y apropiarse del mundo, como liberación y tensión.²⁶³ Como si esa imposibilidad de poner en palabras el horror lo hubiese estimulado a buscar, ensayar y usar un amplio abanico de materiales y estructuras que pocas veces se repiten.

Aunque no en todos los casos respeta esos formatos estrófico, la mención de Fray Luis de León, de Jorge Manrique y el despliegue de esos títulos de la lírica antigua y medieval –entre los que hay versos de arte mayor y de arte menor– también evidencian la voluntad de Santoro, una vez más, de reunir la tradición literaria con las preocupaciones sociopolíticas. La muerte del Che Guevara, Agustín Tosco, Alberto Oscar Chejolán,²⁶⁴ el Negrito Fernández, Ramón Rosa Jiménez,²⁶⁵ Ortega Peña y Rubén Pedro Bonnet, uno de los fusilados en Trelew, los presos políticos, las tomas de fábricas, huelgas y manifestaciones, así como también las medidas reaccionarias y represivas del gobierno,

²⁶³ Dice Huizinga sobre este carácter dual del juego: “Entre las calificaciones que suelen aplicarse al juego mencionamos la tensión... quiere decir incertidumbre, azar, es un tender hacia la resolución. Con un determinado esfuerzo algo tiene que salir bien... Este elemento de tensión presta a la actividad lúdica, que está más allá del bien y del mal, cierto contenido ético. En esta tensión se ponen a prueba las facultades del jugador: su fuerza corporal, su resistencia, su inventiva, su arrojo, su aguante y también sus fuerzas espirituales, porque en medio de su ardor para ganar el juego, tiene que mantenerse dentro de las reglas.... de las reglas de lo permitido en él” (2007: 25-25).

²⁶⁴ A. O. Chejolán era vecino del barrio Güemes y formaba parte del centro vecinal de la Villa 31 de Retiro, Buenos Aires. Fue asesinado a quemarropa, en marzo del 74, por la Guardia de Infantería de la Policía Federal cuando se encontraba en una manifestación del Movimiento Villero Peronista (MVP), en dirección a Plaza de Mayo, para protestar contra la política habitacional implementada por José López Rega, por entonces ministro de Bienestar. Santoro le dedicó “El ovillejo”, cuyos versos dicen: “Quién es el villero muerto? / es Alberto // Quién es pregunto al pasar? / es Oscar // Y te nombran los que van / Chejolán // Tiró la itaka del can / una flor para tu herida / la bala robó tu vida / Alberto Oscar Chejolán” (2009: 467).

²⁶⁵ Ramón Rosa Jiménez fue un hachero tucumano, dirigente del PRT y uno de los fundadores del ERP, amigo y compañero de Mario Santucho. Fundó la compañía del monte que luego llevaría su nombre y fue presuntamente asesinado en 1972 por policías de Santa Lucía, Tucumán, de donde era oriundo.

no solo se escriben en poemas breves y de verso libre, paródicos y lúdicos, sino además bajo formas métricas estrictas como las mencionadas antes.

Por un lado, obedece las convenciones y vuelca en esos modelos las preocupaciones de su tiempo. Por ejemplo, en “El terceto” encontramos cuatro estrofas constituidas por tres versos endecasílabos, cuya rima encadenada se da entre el primero y el tercero, y el segundo queda suelto:

Aunque intenten bañarse de pobreza
en el silencio de la sacristía,
muchos calzones, ninguna entereza,

a su modo unisex le falta hombría.
Como violan las cosas naturales,
muestran la fe como una vieja harpía.

Y el clering del clero en las catedrales,
por caducos rufianes amparado,
recuenta los dineros de sus males [...] (2009: 484).

Estamos frente a otro poema con acusaciones a la iglesia, entendida como institución falsa, con intenciones y alianzas para nada honestas. Y si bien podría pensarse en línea con lo dicho anteriormente, a nivel retórico aquí se ponen en juego otros recursos, otros guiños, otros saberes. Al interior de sus versos, aparecen figuras como la aliteración (el silencio de la sacristía / el clering del clero) que habían estado ausente en los textos breves humorísticos. El efecto de lectura ya no es el de la frase corta e ingeniosa, sino que se va construyendo con cada verso, como por capas de sentido. La extensión y la disposición en estrofas permite ir añadiendo y completando, a medida que la lectura avanza, los diferentes caracteres: hipocresía, cobardía, maldad.

Por otro lado, hay una utilización libre, hay variación, como en “El romance heroico”, en el cual la agrupación estrófica y la métrica no se corresponden con dicha forma poética, ya que se trata de una carta en segunda persona, cuya voz ficcionalizada es la del “Indio” Bonet.²⁶⁶ Aquí el título funciona más como una vinculación entre la

²⁶⁶ V. Zito Lema, en el *Informe sobre Trelew*, publica un poema en el que también se alude a una supuesta carta escrita por Bonet pero a partir del estilo indirecto libre, a diferencia del poema de Santoro que utiliza la primera-segunda persona. Más allá de la existencia real o no de esa carta, la correspondencia escrita era muy habitual entre los presos y sus familias y permitía en muchos casos conocer el estado de salud y anímico de los militantes. El texto de Zito Lema fue analizado en el apartado 2.3.1.

temática épica o noble y las experiencias de la guerrilla, que como un conjunto de reglas compositivas a seguir o a corromper; es decir, dialogan más en el plano del sentido que a nivel formal. Muchos de los versos de la lírica popular medieval tocaban de cerca la cuestión de la muerte, las armas y el heroísmo, por ejemplo en las célebres *Coplas por la muerte de su padre* de Jorge Manrique, elementos que se vuelven simbólicamente importantes para la configuración discursiva de la militancia revolucionaria. Esta es una arista que fue trabajada a lo largo de toda la tesis: la glorificación de los caídos, el culto al sacrificio y la entrega absoluta, el mesianismo político. Sin embargo, esta transposición entre el canto popular de los siglos XIV y XV que honraba a los guerreros y sus acciones, y el contexto de la lucha armada en América Latina, no se da sin cierta ambigüedad en los textos. Así como encontramos poemas que legitiman las figuras del héroe, la guerra y el triunfo final, también hay otros textos en los que esas mismas figuras se combinan con otras como la del buen padre y esposo, más terrenales, o son problematizadas y puestas en entredicho.

Para el primer caso, podemos citar “La sextina”, cuyos primeros versos anuncian un porvenir victorioso:

Con el tiempo, saldrá cantando el pueblo
y alzará sus banderas en el canto.
Ni en la muerte podrá apagar su vida
Conseguida después de tanta lucha.
Negociada jamás será su sangre
al vender o morir en esta guerra
(2009: 471).

Se trata de un poema de siete estrofas, formadas por seis versos endecasílabos, excepto la última, una coda integrada por tres, sin rima pero con palabras-rima al final de los versos que se repiten alternando su orden, tal como indica la sextina.²⁶⁷ Además de mostrar un amplio conocimiento de estas rigurosas y complejas estructuras, Santoro parece darle cierta jerarquía a las “luchas del pueblo”, en contraste con la brevedad e irregularidad de los poemas dedicados al “enemigo”. Aquí las palabras elegidas para acabar cada verso sin duda aluden a la imaginación revolucionaria de izquierda de ese

²⁶⁷ La sextina tiene un esquema que hace coincidir las palabras (preferentemente sustantivos bisílabos) utilizadas al final del verso del siguiente modo: ABCDEF – FAEBDC – CFDABE – ECBFAD – DEACFB – BDFECA. En efecto, esto es lo que los trovadores conocían como “coblas capcaudadas”, cada final de estrofa coincide con el inicio de la siguiente. Santoro respeta ese cuidadoso esquema, cuyos orígenes se remontan a la antigua canción provenzal y a la poesía trovadoresca –más específicamente al *trobar ric*, su expresión más difícil e ingeniosa–, de los siglos XII y XIII.

momento histórico: pueblo, vida, lucha, sangre, guerra, canto. Los militantes, los luchadores populares, quienes han dado la vida por sus hermanos, son celebrados en este canto; ellos y su “hermosa sangre” derramada, cubierta de “amor”, que “acompaña el camino” y “alumbra” para seguir peleando. Para homenajearlos, enaltecerlos y también mantener encendida la llama de la resistencia y la lucha –recordemos, ya instaurada la brutal dictadura de marzo del 76– Santoro decide, no casualmente, rescatar este tipo de versificaciones dificultosas y exigentes, pero al mismo tiempo populares. Los trovadores, quienes empleaban sextinas, cuartetos o el sirventés, lo hacían en la lengua vehicular o lengua ‘vulgar’, aquella hablada por las mayorías, a diferencia de las clásicas y oficiales. Sus escritos eran además creados para ser recitados e interpretados por los juglares, músicos y declamadores ambulantes, cuya subsistencia solía depender de esa ejecución. Y estos no son meros datos aislados de la historia, ya que cobran relevancia si se tienen en cuenta los objetivos de Santoro de trasladar la literatura a la calle, para ser leída/escuchada por todos y sus ideas propagadas sin mayores inconvenientes. Como un juglar o un bardo, el poeta cuenta la historia y recompone la memoria de sus guerreros, para que no se pierdan, para que otros se sientan interpelados y continúen su legado; y lo hace también deambulando por distintos hogares, en movimiento, perseguido, con poca plata en el bolsillo.

Ahora bien, quizás el ejemplo más cabal de la gesta poética podría ser “El soneto (soneto a la muerte del Che)”, donde leemos que la muerte al encontrarse con Guevara se asustó y lloró “como loca”: “De qué vale tumbar a un hombre fuerte / y hasta aquí, se pregunta, quién me trajo? / Le temblaban los huesos a la muerte” (2009: 468). La fortaleza, la seguridad, la presencia imponente del comandante, su “tanta luz”, logran conmover a la muerte que no puede “sostenerle la mirada”; ni siquiera le parece justo matarlo, porque hacerlo sería matar al “pobre que está abajo” de sus banderas. Todos los valores y aspiraciones militantes están aquí condensadas, sin fisuras, sin vacilación, al igual que en “La estrofa de Manrique”, cuyos últimos versos le reconocen haber señalado el camino y haber cambiado el destino del hombre.²⁶⁸ No resulta gratuita la mención de Manrique si tenemos en cuenta que este era poeta y hombre de armas, y que sus *Coplas por la muerte de su padre* (1501) hablan del caballero modelo que fue su padre, Rodrigo

²⁶⁸ Dice el poema: “El pueblo llega a buen puerto / la muerte tiembla en su espera, / vida clara. / Ellos dicen que está muerto, todos saben que es bandera / Che Guevara. / Estrella roja, mi hermano, / usted señaló el camino/ de tal suerte, / con el fusil en la mano, / el hombre cambia el destino:/ Patria o muerte” (2009: 470).

Manrique, y de sus hazañas en las batallas contra los moros. Con la elección del título, Santoro pareciera imaginar esos versos como versos apócrifos del escritor castellano y colocar, su poema y sobre todo a Guevara, en el linaje de la alta poesía española mística y también cortesana y los nobles caballeros medievales.

En la “Canción para el Negro Fernández” se repite la misma operación de apoteosis y gratitud: “Antonio Negro del Carmen / Fernández trabajador / se para frente a la vida / y le pide explicación” (2009: 535). El “Negro”, obrero tucumano del azúcar, es otro ejemplo del hombre-bandera, de aquel a quien nadie llorará porque “como ejemplo quedará”, porque “era una estrella al pasar”. El cantor levanta su nombre y su historia, lo salva del olvido y la estigmatización, lo agasaja con sus versos rimados y musicales, listos para ser reproducidos por los demás trabajadores que ocuparán su lugar. En varios poemas Santoro escribe acerca de los prejuicios e insultos que pesan sobre la militancia de izquierda. En “El sonetillo” se lee: “Le dijeron a las gentes / en la primera versión: / intentaron evasión / subversivos delincuentes” (2009: 485). También en otros se habla de “bandoleros” y “drogadictos”. La poesía viene a ser, en cierto modo, un espacio en el cual poner en tensión y contrariar esas calumnias, esas designaciones. Asimismo, la imagen de la bandera es muy poderosa y se reitera en estos poemas, como símbolo de lucha, pero más concretamente como sello de identidad partidaria. No son banderas en general, sin especificación, como simples trapos flameando en el viento, sino banderas rojas, con estrellas rojas, con siglas claras e inconfundibles como PRT y ERP.

Para reflejar mejor esta unión entre canto, literatura y política, Santoro cita el célebre verso con el cual se abre el *Martín Fierro*, en “Saludo con cuatro coplas”: “aquí me pongo a cantar / las vestiduras del fuego / Alarcón canta conmigo/ y con él canta su pueblo” (2009: 459). A partir de este fragmento, podríamos pensar que, si Guevara es el ejemplar perfecto de guerrero inmortal e invencible, Fierro y Rolando Alarcón lo son igualmente en el terreno de la música y la poesía popular, tramando así una serie de “hombres de abajo” que cantan las miserias de su pueblo.²⁶⁹ Esta serie funciona como soporte, como antecedente de lo que este yo lírico quisiera escribir y recitar, y por eso “canta conmigo”, Alarcón pero también Fierro y los juglares anónimos. Sus poemas no

²⁶⁹ Alarcón (1929-1973) fue un folclorista, profesor y cantautor chileno, afiliado al Partido Comunista de Chile. Compuso canciones sobre la guerra civil española y para los poetas soviéticos. Al igual que Víctor Jara fue uno de los representantes del movimiento de la Nueva Canción Chilena, con letras que hablaban de los obreros y sus problemáticas regionales, muchas de las cuales fueron censuradas durante los años 60.

surgen de la nada, sino que cuentan con un historial sobresaliente de cantores que pudieron con sus versos darle lugar a “las razones de los pobres”, enamorados “de la vida popular”, como dice “Saludo...”. Y al igual que otros vendrán para seguir luchando, otros vendrán también a cantar: “Esa vida tiene historias / muy reales que contar / si mi boca está cerrada / otro por mí cantará” (537).

En “La seguidilla” se refuerza este deseo de ponerle voz al pueblo, entendido como los trabajadores, las clases bajas, villeras, “pobres”: “Me enseñaron y canto / de esta manera / las consignas del pueblo / son mis banderas [...] El pobre no está solo / arma sus planes / contra la propaganda / y esos bacanes // A la esperanza canto / por el futuro” (2009: 465). Esta fusión entre consignas del pueblo y el poeta puede apreciarse en casi todos los últimos escritos de Santoro, junto con las alabanzas a sus líderes, aquellos que, como Tosco, levantaron la bandera “sin buscar su renombre”, mezclados “siempre con la clase obrera” (2009: 469). Del mismo modo, “La cuaderna vía” –escrito acorde a la métrica que su nombre indica–, marca un origen, un punto inicial en el tiempo para esta serie de luchadores obreros: “Nos llaman drogadictos como ayer bandoleros. / Patagonia rebelde: los caídos primeros. / El pueblo despertaba fusiles guerrilleros. / Tropas reprimen huelgas: los muertos son obreros” (483).²⁷⁰

Así, la poesía contra “los verdugos” cede paso a una poesía que fluctúa entre la exaltación y celebración de las vidas insignes de los luchadores y el lamento por su partida, entre una confianza que parece inquebrantable en el futuro y en que se sumarán más soldados,²⁷¹ y el temor por la muerte, la desazón por tantas injusticias y la magnitud del adversario. Mientras que en poemas como “La sexta rima” se augura el triunfo: “[...] sin embargo no pueden con la historia / frente a un pueblo en camino de victoria” (2009: 481). O en “El cuarteto”: “Oh gran capital que ya nada puedes, / ni siquiera ser más caritativo, / el futuro dejó de ser pasivo / y el pueblo romperá todas tus redes” (475). En otros, pareciera que este sentimiento baja su frecuencia, su volumen, su optimismo y deja escuchar la queja, los miedos, la incertidumbre. Por ejemplo, en el poema-carta de Bonet

²⁷⁰ Se conoce por “Cuaderna vía” al tipo de estrofa métrica utilizada por el Mester de Clerecía, alrededor del siglo XIII, de la cual Gonzalo de Berceo y Juan Ruiz Arcipreste de Hita fueron continuadores. La misma es de cuatro versos alejandrinos con rima consonante uniforme, repartidos en dos hemistiquios de siete sílabas, con una cesura entre ellos.

²⁷¹ “La octavilla” plantea esto mismo como el deseo de niños y jóvenes, de los “hijos”, sin importar su origen de clase: “Con riqueza por demás, / le preguntó un ingeniero / a su hijo: qué serás? / Igual preguntó un bracero, / de abuelo y de padre obrero. / Con tal pobreza este hijo, / escuchen bien lo que dijo: / yo quiero ser guerrillero” (2009: 482).

a sus hijos, el coraje y la valentía encuentran su reverso en la confesión del guerrillero preso que se lamenta no poder jugar con ellos:

[...] qué lástima que ahora no juguemos.
Pero si vienen, verán mi celdita,
El lugar donde vivo y los quiero.
Ahora un chirlo en la cola, pero en chiste;
díganle a mami que le doy un beso.
Bueno, lindos, papi les dice chau.
Que me contesten rápido, eso espero
(2009: 471).

El poema utiliza una lengua serena, paciente, hecha con diminutivos y palabras de amor como “beso”, “mami”, “papi”, “lindos”, una lengua afectiva que convierte cualquier forma de la violencia (el “chirlo” por ejemplo) en un “chiste” o un código que solo entienden los miembros de ese círculo familiar. Bonnet explica uno por uno los pormenores de su detención y su estadía en el penal de Rawson. Adapta, reestructura, traduce la experiencia de la fuga frustrada, el encierro y la tortura a sus niños pequeños: en vez de compañeros presos, hay tíos y tías, en vez de paredes húmedas y oscuras, les habla de “dibujitos” de Chaplin y fotos, hace frío pero “igual estoy contento”. No obstante, parece haber algo más detrás de la insistencia de ese “montón de besos” y “los quiero”, de ese “estoy contento”, algo no dicho, algo elidido, algo escondido entre tantas demostraciones de afecto. Porque aligerar el modo en que es percibido ese horror —el estar encerrado a la espera de un veredicto que puede ser y será mortal— no cambia lo que el sujeto pueda sentir en su fuero íntimo. “Que me contesten rápido, eso espero” se lee entonces tanto como el deseo de volver hablar con “Hernán y Mariana”, como, al mismo tiempo, el deseo de que esta vez no sea la última, de que la respuesta no sea tan tarde que pierda ante la muerte. El último verso, ahora en tercera persona del singular, anuncia la resolución de esa espera: “Agosto 22, te asesinaban: / “Indio” Bonet, de nombres: Rubén Pedro” (471). Ya no es soldado, ni guerrillero, ni revolucionario, ni militante popular; el hombre se ha quedado con sus nombres, su apellido y su apodo, marca del amor, la amistad y el cariño. Ya no hay promesas ni venganza, sino pérdidas irreversibles, despedidas: hijos que no hablarán con su padre, o un padre que pronunció sus últimas palabras como tal, que al menos alcanzó a decir “Bueno, lindos, papi les dice chau”. Quizás lo “heroico” del romance ya no tenga que ver, en este caso, con grandes acciones bélicas o con triunfos sangrientos, sino con poder hablarle a sus “queridos hijos” de lo

que acontece mientras aguarda su condena, el peor final. Lo “heroico” es, al fin, tan humano y tan íntimo como poder comunicarse con ternura, aun cuando se está en medio del espanto, en medio de la peor tragedia.

En resumen, diremos que esta poesía final de Santoro hace uso de la lírica popular para alzar los ideales revolucionarios y la memoria ejemplar de sus representantes asesinados por el poder represivo. Ese uso evidencia un manejo de las formas métricas antiguas que no se había visto antes, incluso a destiempo de su propia poética, una poética despojada de estructuras y artificios tan rígidos. Pero a su vez, es un uso libre, a la manera de Santoro, con sus resignificaciones y cambios. En sus páginas, se abren múltiples diálogos con tradiciones de distintos tiempos históricos y distintas latitudes: los trovadores, el cancionero infantil, el *Martín Fierro*, la poesía española renacentista, las letras de sus contemporáneos. A través de ellos mantiene encendida la llama de esa revolución, pero también habilita un lugar para la duda, la pregunta, la desnaturalización de ciertas prácticas y reivindicaciones, para las emociones humanas, aún aquellas que pueden parecer de debilidad o resignación, al lado de la omnipotencia e inmensidad de héroes como el Che Guevara, contra los que no puede ni siquiera la muerte. Una parte de estos textos, entonces, parece destinada a creer y alimentar la convicción de que la resistencia y el cambio social todavía son posibles; y otra, se mete en esas emociones muchas veces subterráneas, que atraviesan a los sujetos cuando dejan o ponen en pausa a su rol de militante. “Es del hombre común que estoy hablando”, manifiesta uno de sus sonetos, ese hombre que enmudece ante el odio, que se siente enjaulado, aturdido, con una “frustración portátil” y “rengo de ilusión”.²⁷²

Aunque a priori ambas figuraciones pueden parecer excluyentes y hasta opuestas, entendemos que son parte de un mismo proceso: el de vivir y escribir durante un álgido momento de la militancia revolucionaria de izquierda, en la cual Santoro participaba activamente, y una durísima respuesta represiva, cuyo saldo fueron 30 mil personas desaparecidas. La creencia en que un mundo socialista era posible, llena de fuerza sus poemas, empuja hacia el futuro, hacia los días venideros, ilusiona con la Revolución, así en mayúsculas, con el fin de todas las miserias e injusticias. La literatura se vuelve canto

²⁷² Versos extraídos de la serie “El tango que se queda”, canciones escritas en 1974 y reunidas bajo el título *Lo que veo no lo creo*, publicadas de manera póstuma. El proyecto tenía por objetivo grabar estas letras con música de Jorge Cutello, de las cuales la única que fue publicada fue “Mi ciudad es un gran bache”, en el N° 12 de *Barrilete*.

enérgico, grito desaforado, determinación colectiva: “Llegó ayer el Cordobazo / hoy Villa Constitución / el pueblo sabe qué quiere / quiere la Revolución” (537).

Pero la frustración, las noticias desalentadoras y los interrogantes también están presentes y tienen un lugar en la escritura. Santoro no titubea en hablar de la picana, de las muertes violentas que cada día son más y más terribles, en el dolor de las ausencias y el enojo que produce ver que “los señores” ricos y gobernantes siguen impunes, como si nada. Al fin y al cabo, la utopía y el desencanto están unidas indisolublemente, tal como el escritor italiano Claudio Magris sostiene a partir de los personajes cervantinos, Don Quijote y Sancho Panza. La utopía da sentido porque exige, contra toda verosimilitud, contra toda evidencia, que la vida tenga justamente algún tipo de sentido; Don Quijote es grande porque se obstina en creer. Pero solo sería penoso y arriesgado si no tuviera a Sancho Panza, quien comprende que el mundo no es pleno ni es verdadero, pero aun así busca en él su costado luminoso y encantado. “A su gesta caballerescas le faltarían los olores, los sabores, los alimentos, la sangre, el sudor y el placer sensual de la existencia, sin los cuales la idea heroica, que les da significado, sería una asfixiante prisión” (2001: 13), apunta Magris. El desencanto es un oxímoron, una contradicción irresoluble, que solo la poesía puede expresar y custodiar, según Magris: irónicamente, Cervantes desenmascaró el torpe final de la caballería, pero mostrando también la poesía y el encanto caballerescos. A modo de cierre, y haciendo propias estas palabras, proponemos leer la poesía de Santoro como un intersticio donde la utopía y el desencanto se encuentran y corrigen entre sí, generando así una suerte de equilibrio entre el pesimismo y la esperanza, el aguante y la crítica, el sueño y la vida, “el dolor compañero y la alegría”, como dice uno de los últimos poemas sin título. Porque cuando se está por afirmar que su escritura es reivindicativa, partidaria y política en el sentido más literal y llano del término, aparecen las risas carnavalescas, la distancia irónica, el humor negro rozando el cinismo, el desparpajo. Cuando parece que el sujeto abraza las consignas perretistas con todo su cuerpo y se entrega a ellas con felicidad, surgen también las penas, los desvelos o la exageración cómica. Y todo ello para confirmar una vez más que esa etiqueta no le queda del todo cómoda a la poesía de Santoro, amplísima en sus temas, versátil en lo formal, múltiple en sus voces.

Recapitulación y conclusiones

“Acumular imágenes, ¿es resistir?”, se (nos) pregunta la cineasta Albertina Carri en su cortometraje *Restos*, del año 2010, una pregunta bien precisa, que sin embargo no encuentra respuesta, solo conjeturas. ¿Cómo devolver a estos “restos” su “gesto desafiante, su potencia vital, su presente hinchado de futuro”? preguntábamos también al comienzo de este recorrido, frente a la poesía de Santoro, sus revistas, sus editoriales, su voz alzada en actos políticos, su mirada penetrante atrás de una fotografía vieja, ya desteñida, sus intervenciones en radio, en periódicos; su obra, todo aquello que podría haber sido destruido y haber desaparecido con él, y aun así llegó hasta nuestras manos. ¿Cómo abordar esos restos sin que su misma condición, “el fulgor de su ausencia”, como dice el guion de Carri, los empañe por completo, sin detenerlos justo en el instante de esa amenaza, y al mismo tiempo reparar en ella, hacerla parte? ¿Cómo deslizarse, al menos por un momento, más allá de esas imágenes tan asentadas en la memoria, como la del desaparecido o el militante revolucionario, sin deshacerlas, sin dejarlas de lado? Estos son algunos de los interrogantes que guiaron el comienzo de este trabajo y que, lejos de haber hallado afirmaciones tranquilizadoras o una clausura, probablemente sean motor de nuevas búsquedas y futuros planes. En ese sentido, los aportes de Didi-Huberman (2008; 2015) fueron esclarecedores para comprender las limitaciones y las paradojas que conlleva una “arqueología de la cultura” –en sentido foucaultiano–, esto es, una interpretación histórica sobre un conjunto de documentos, escenas, “trozos supervivientes” de la cultura, necesariamente heterogéneos y de tiempos diversos.

Memoria, montaje y dialéctica son las herramientas que Didi-Huberman (2015) propone para escapar a las interpretaciones y recortes lineales y hacer visibles las supervivencias, los anacronismos, los encuentros de temporalidades contradictorias que afectan a cada objeto, cada acontecimiento, cada persona, cada gesto. Y eso es lo que se pretendió durante esta investigación: renunciar a la Historia cronológicamente ordenada, al relato biográfico, a las lógicas de causa y consecuencia y a las categorías descriptivas que supusieran algún tipo de armonía o estabilidad del sentido. En palabras de Deleuze, escribir “no es imponer una forma (de expresión) a una materia vivida”, sino que la literatura se decanta más bien hacia lo inacabado, hacia un devenir siempre en curso, que desborda cualquier materia vivible o vivida. “Es un proceso, es decir, un paso de Vida

que atraviesa lo vivible y lo vivido” (1996: 5). Asumir esa posición conlleva abandonar cualquier esquema cerrado o con pretensión de univocidad, “las líneas rectas”, dice Deleuze, y prestar atención a lo abrupto, lo indeterminado, lo insondable.

La obra de Santoro se intentó revelar aquí con todas sus contradicciones, sus matices, sus discordancias, su pluralidad, su devenir, según la acepción deleuziana: como un trabajo, un capital simbólico construido materialmente entre muchas manos, pero también como una instancia de placer y deseo, de realización de sueños colectivos y encuentros afectivos. Como la concreción de un programa político, el de la izquierda revolucionaria de los años 60-70, pero con pinceladas propias, muchas veces críticas y autocríticas, sin perder nunca el humor, la parodia, la ironía. Una obra que se funde con la vida, que se aferra a ella, a sus placeres y devaneos, con toda intensidad, pero a su vez habla de la muerte y el horror, como dos caras de una misma moneda. Una escritura que se conmueve con la ternura de los pájaros, los barriletes que levantan vuelo o la sonrisa de una muchacha, pero también se endurece ante las injusticias y hostigamientos y maldice e insulta. Y es que este es el centro mismo de la noción de devenir, ya que, si bien Deleuze no niega que en las cosas exista un sentido determinable, la simultaneidad es lo propio del devenir; afirmar dos sentidos a la vez, ir trazando líneas de fuga, no seguir un solo flujo, una sola cadencia.

Así, se emprendió una lectura crítica de todas sus publicaciones y poemas inéditos hasta su *Obra poética completa* (2008), con especial énfasis en tres problemas que podríamos abreviar del siguiente modo: en primer lugar, la figura del autor-editor, que no es otra que una figura de hombre y de humanidad. En segundo, la construcción de un *ethos* editorial, comunitario, autogestivo e independiente. Y tercero, el abordaje de la violencia política y la represión militar desde la tónica del humor y el juego. Como ya se dijo, en ningún caso el sentido se mantiene quieto o inmutable, porque lo habitual es el desplazamiento, la oscilación, el cambio.

En lo que refiere a las figuras de autor-editor-agitador, Santoro proyecta con nitidez tres de ellas, simultaneas y transversales: la del saltimbanqui, vinculada con el lado carnavalesco, humorístico y lúdico de su obra, la del poeta de Buenos Aires, anclada a esa geografía, su lengua, sus personajes, sus rituales y hábitos, atravesada por el tango y la vanguardia; y finalmente la del trabajador cultural, inmerso en relaciones de dominación y poder. Mientras que el saltimbanqui convierte la poesía en un juego, el porteño toma nota de las transformaciones de su ciudad y evoca distintas secuencias de

su pasado allí, en diálogo con distintas genealogías artísticas y literarias locales e internacionales. La infancia y la juventud aparecen como un punto de unión entre ambos, valoradas por su autenticidad y su capacidad de asombro y alegría en un mundo devastado. Si el trabajador (el *homo faber / homo laborans*) nos recuerda que, ante todo, la escritura no debe ser el placer o el pasatiempo de unos pocos privilegiados sino un oficio reconocido, con sus obligaciones y derechos, el saltimbanqui (el *homo ludens*) hace de contrapeso con sus disfraces, sus chistes y su visión blasfema. La superposición y coexistencia de estas figuras en sus poemas, en sus formas de editar libros y revistas, en sus compromisos militantes, en sus usos y resonancias de la tradición, deja en claro que no solo no es posible sino que sería erróneo sostener una imagen autoral monolítica. Lo mismo ocurre con la ciudad y su transfiguración constante: lugar de los amigos y los amores, del vagabundeo y las salidas nocturnas, también escenario de la peor miseria económica, de la muerte y la represión. Sus calles, sus esquinas, sus sitios emblemáticos son tierra de despedidas, rememoraciones, encuentros, y al mismo tiempo vidriera de las publicidades capitalistas, del consumo excesivo y adormecedor.

Por otra parte, tanto el poeta saltimbanqui como el editor o el militante gremial están movilizados por la búsqueda o la restauración de lo común, entendido como modos colectivos de vida, de creación y agenciamiento político, esfuerzos y objetivos compartidos, caminos que se van haciendo entre sí, enlazados. En esa línea, se reconoce una comunidad de afinidades y afectos intensos, un estar-juntos o una con-vivencia positiva, es decir, con miras a un crecimiento y una formación producto de la grupalidad, a un hacer cultural que rompa con las lógicas individualistas y competitivas del mercado, como se observó en *La Cosa*, *Barrilete* y *Gente de Buenos Aires*. Pero también, una comunidad que haga de sostén ante el avance del terror, como contención y defensa, como una especie de muralla frente al peligro, organizada alrededor de un enfrentamiento dialéctico entre “nosotros” y “ellos”. En ella cobran especial relevancia la lengua política y la cultura de izquierda, las “ideas fuertes” de la época, como dice Angenot (2010): palabras cargadas de historia y de emoción, como “lucha”, “revolución”, “antiimperialismo”, “socialismo”, íconos y banderas como Cuba, Vietnam, el Che, los fusilados de Trelew y tantos otros. Si como sentencia Angenot, con cierto fatalismo, el paso del tiempo convierte esas ideas y palabras en algo muerto, en algo vano y estéril, todavía en los poemas de Santoro es posible apreciar el carácter vibrante y conmovedor que tuvieron entonces. A los fines de intentar captar al menos una parte de esa potencia,

es que se hicieron en distintos momentos de la tesis –sobre todo al comienzo y en el capítulo 3– caracterizaciones históricas de los acontecimientos y actores sociopolíticos más destacados del periodo.

En relación con lo anterior, la poesía de Santoro no se extiende sobre un cauce temporal único y bien delimitado, sino que presenta múltiples registros del tiempo: un tiempo mítico, que vive en los objetos y fetiches de un pasado idealizado, tal como se manifiesta en poemarios como *El último tranvía* y *De tango y lo demás*. Un tiempo utópico, el de la revolución y el hombre nuevo, cuya poesía ya no mira hacia atrás sino al porvenir, y, como consecuencia, imagina, pronostica y augura. También un tiempo presente, lleno de tareas y planes a corto plazo, de entrega física y espiritual, de producciones urgentes, apresuradas. El sujeto se desplaza entonces entre los recuerdos y la nostalgia por lo que fue y ya no será –el tiempo de los afectos, del andar por andar, del placer del instante–, y su confianza en el futuro, como tiempo de realización de todos los lemas y consignas que lo mueven en su día a día. En otras palabras, va de la pausa a la agitación, de la denuncia a la promesa, de lo intempestivo a lo familiar, de la seguridad a la incertidumbre. Un poema de *La Cosa*, titulado “Espirálica”, bien podría condensar estos movimientos: “el tiempo / baja baja baja / y se mece mece mece / año año año / doblando doblando doblando y subiendo” (2009: 650). La imagen de la espiral como metáfora del tiempo, de las incontables vueltas y ángulos que tienen el ciclo de una vida o el itinerario de un escritor, se ajusta perfectamente a lo que aquí se quiso explorar y a cómo Santoro pensaba su propia práctica.

Otro aspecto para tener en cuenta es la constelación de diálogos, asociaciones y reverberancias que fue armando una obra como la de Santoro con distintos nodos o puntos de la tradición literaria. Son incontables sus guiños y señas, sus enlaces, sus lecturas y recuperaciones, que van desde Unamuno, pasando por Arlt, por Machado y José Hernández, hasta el Mester de Clerecía. En efecto, no solo se hizo referencia a las conexiones que surgen de un modo más evidente, si se quiere, como por ejemplo las que construye con poetas de los años 20 y 30 –Tuñón, Olivari, de Lellis, Borges, Discépolo– sino también a aquellas solapadas o inesperadas, y en las cuales sería más que conveniente seguir indagando, como las citas de Dalton y Cardenal (cuando se analizó la burla poética respecto de las figuras militares) o la de los Lamborghini, cuando se trajo a colación la idea de una escritura “contra la lagrimita”. Quedan también por explorar las vinculaciones de la poesía de Santoro con las artes plásticas; el trabajo colaborativo con distintos

ilustradores y pintores –Oscar Grillo, Walter Canevaro, Ángel Costa, entre otros–, al cual apostó para la edición de sus libros, y los efectos del mismo en su proyecto creador.

Investigar la literatura y los proyectos editoriales y políticos de Santoro deja como saldo positivo una profundización de nuestros conocimientos sobre el campo cultural de las décadas del 60 y 70, en particular de sus vinculaciones con la izquierda revolucionaria, a partir de una obra muy poco transitada por la crítica. En ese sentido, una de las proyecciones que abre la tesis es, justamente, seguir pensando las rupturas, las ampliaciones y renovaciones de dicho imaginario de izquierda y de la figura del *escritor-intelectual comprometido*, por ejemplo desde una perspectiva de género. Esto sería, desde escrituras que pongan en tensión o desarmen todo lo que esta imagen tiene de varonil, patriarcal y, por tanto, excluyente con respecto a las mujeres y las diversidades.²⁷³ Algunas textualidades, sin duda escasamente reconocidas, como las de Ana María Ponce, María del Carmen Sosa, Lucina Álvarez o Alcira Fidalgo incorporan y abordan subjetividades como las de la madre o la esposa militante (sus vivencias, sus contradicciones, sus dudas y certezas), no previstas en el repertorio cultural de la izquierda setentista.

Por otra parte, la poesía de Santoro puede intervenir hoy en tanto memoria de un pasado trágico, signado por la violencia política y el terror militar –como fue caracterizado en el capítulo 3–, en la medida en que vuelve visibles/audibles las marcas individuales y colectivas que la represión y la dictadura imprimieron sobre las subjetividades. Lo que entonces fue silenciado –los textos no publicados, los borradores ocultados o guardados por temor– resurge y aporta a la construcción de sentido acerca de ese pasado. El discurso literario se lee, así, como un discurso más de los tantos que participan en la configuración de nuestra memoria(s) acerca de los 70, favoreciendo y alentando su comprensión con nuevas miradas, en este caso, desde el humor, el juego y la música infantil-popular.

Finalmente, muchas de estas cuestiones trabajadas en Santoro podrían asimismo estudiarse en los años siguientes. Algunas menciones mínimas al campo editorial de los

²⁷³ Claudia Gilman reconoce, en el epílogo a la reedición de *Entre la pluma y el fusil*: “Si bien hubo muchas escritoras e intelectuales, los grandes nombres de las primeras filas conservaron a sus mujeres en el interior de las familias patriarcales, y si los nombres de algunas se hicieron conocidos fue en calidad de esposas solícitas. Es una ausencia que debió ser prevista al fundar la categoría intelectual en el proceso de secularización [...] La sociabilidad femenina no fue tan eficaz como la masculina: la familia intelectual que describo podría realmente llamarse “fratría”, “hermandad” o “cofradía”. Es, sin duda, una familia patriarcal” (2013: 387).

90-2000 y a editoriales autogestionadas actuales pueden funcionar como atisbos o acercamientos a la pregunta por la vigencia de Santoro en la poesía y la edición contemporánea. ¿Qué nos dice sobre esto la anécdota de Washington Cucurto, cuando era todavía empleado de Carrefour, mirando una tapa de la revista *Crisis* en la cual se lo podía ver a Santoro posando como un jugador de fútbol? ¿Qué pista nos puede dar ese encuentro que “puso en duda la imagen que Cucurto tenía de los poetas”?²⁷⁴ ¿Qué nos dice la publicación de *No negociable* en Goles Rosas, editorial independiente de poesía de Mar del Plata, en el año 2008, compartiendo catálogo con autores como Martín Gambarotta o Marcelo Díaz?²⁷⁵ O ¿cómo no leer los poemas fustigantes e irreverentes, los “hits de la violencia de Estado” de Alejandro Rubio (*Iron Mountain*, 2018), o los cantitos paródicos de Santiago Llach (*Aramburu*, 2008), sin pensar en *Uno más uno humanidad*, en *No negociable*, en el humor negro y ácido de Santoro? ¿Acaso su mirada grotesca e irónica sobre la realidad, su defensa de lo popular y lo alternativo, sus chistes contra “los milicos”, su risa profanadora, tienen alguna continuidad hoy? ¿Acaso mientras exista un “mal que acecha a la Argentina desde siempre y para siempre”, como dice la contratapa de *Iron Mountain*, eso que “da vueltas, todo el tiempo, retorcidamente” y que es la violencia estatal, Santoro se nos vendrá a la cabeza, con su lengua combativa, descarada, satírica?

Tal vez estos diálogos transtemporales, este eco distante, nebuloso o con algunas interferencias que uno podría escuchar de Santoro en el presente –mezclado con el rock, el punk, el pop, internet y la cultura digital–, y que sería interesante examinar, confirmen de una vez y para siempre que sus palabras no son restos fosilizados e inactivos, sino como dice uno de sus últimos versos, “un movimiento en posición caliente / un latido que espera su mañana” (2009: 621).

²⁷⁴ Yemayel, Mónica (2018). “La Osa poderosa de Eloísa Cartonera”, *Revista Anfibia*. Disponible en <https://www.revistaanfibia.com/la-osa-poderosa-eloisa-cartonera/>

²⁷⁵ Ver Catálogo Goles Rosas: <https://golesrosaseditorial.blogspot.com/2015/07/roberto-santoro-no-negociable-2008.html>

Fuentes y bibliografía

Fuentes primarias

AA.VV. (1974). *Informe sobre Trelew*. Buenos Aires: El Barrilete.

____ (1966). *Informe sobre el país*. Buenos Aires: El Barrilete.

____ (1965). *Informe sobre Santo Domingo*. Buenos Aires: El Barrilete.

____ (1964a). *Suplemento Cinco Poetas*. Buenos Aires: El Barrilete.

____ (1964). *Informe sobre Discépolo*. Buenos Aires: El Barrilete.

____ (1963b). *Informe sobre la esperanza*. Buenos Aires: El Barrilete.

____ (1963a). *Informe sobre el desocupado*. Buenos Aires: El Barrilete.

____ (1963). *Informe sobre Laborante*. Buenos Aires: El Barrilete.

El Barrilete. Primera época. Dir. N°1 al N° 11 Roberto Santoro / N° 12 Alberto Costa, Carlos Patiño, Felipe Reisin y Rafael Vásquez / N°13 Alberto Costa y Carlos Patiño. N°1 agosto de 1963- N° 13 diciembre de 1967.

Barrilete. Segunda época. Dir. Alberto Costa, Carlos Patiño, Roberto Santoro (solo N°15). N°1 [14] octubre de 1968 – N°2 [15] s/f 1974.

Santoro, Roberto (2009). *Obra poética completa (1959-1977)*. Buenos Aires: Razón y Revolución.

____ (1975). *No negociable*. Buenos Aires: Papeles de Buenos Aires.

____ (1974). *Lo que no veo no lo creo*. Buenos Aires: s/d.

____ (1973b). *Las cosas claras*. Buenos Aires: La trenza loca

____ (1973a). *Cuatro canciones y un vuelo*. Buenos Aires: Gente de Buenos Aires.

____ (1973). *Poesía en general*. Buenos Aires: Papeles de Buenos Aires.

____ (1972a). *Uno más uno humanidad*. Buenos Aires: Dead Weight.

____ (1972). *Desafío*. Buenos Aires: Gente de Buenos Aires

____ (1971a). *A ras del suelo*. Buenos Aires: Papeles de Buenos Aires

____ (1971). *Literatura de la pelota*. Buenos Aires: Papeles de Buenos Aires.

____ (1967). *En pocas palabras*. Buenos Aires: Ediciones Hechas a mano.

____ (1964a) “Discurso para el acto de la Alianza Nacional de Intelectuales”. Fuente: ANC-UPTBA. Disponible en

<http://www.agenciapacourondo.com.ar/cultura/discurso-para-el-acto-de-la-alianza-nacional-de-intelectuales-por-roberto-santoro>

_____ (1964). *Pedradas con mi patria*. Buenos Aires: Barrilete.

_____ (1963a). *Nacimiento en la tierra*. Buenos Aires: Cuadernos Australes.

_____ (1963). *El último tranvía*. Buenos Aires: Barrilete.

_____ (1962a). *De tango y lo demás*. Buenos Aires: Barrilete.

_____ (1962). *Oficio desesperado*. Buenos Aires: Cuadernos del Alfarero.

Fuentes complementarias

SIN AUTOR. Informe de inteligencia sobre Roberto Santoro. Archivo y Centro de documentación de la CPM, Fondo DIPPBA, Mesa "DS", Legajo Varios 10.538 Asunto: Sin asunto. 1977.

SIN AUTOR. *Claridad*. Buenos Aires, Año 6 (22), N° 144, 12 de octubre de 1927. Dirección: Antonio Zamora.

SIN AUTOR. *La Carpa. Publicación bimestral de Literatura y Arte I/1*. Tucumán, marzo-abril de 1944.

AA.VV. *Revista de Problemas del Tercer Mundo*. N° 1-2, abril-diciembre 1968.

AA.VV. "El Barrilete: Poemas y palabras", *Tiempos Modernos*, N° 4, Buenos Aires. 16-17. Editor: Arnoldo Liberman.

Arlt, Roberto (2007). "Palabras del autor", *Los Lanzallamas*. Buenos Aires: Losada.

Borges, Jorge Luis (2003). *Textos recobrados (1919-1929)*. Buenos Aires: Emecé.

Cardenal, Ernesto (1986). *Antología*. Bogotá: Nueva América.

Conti, Haroldo (1974). "Compartir las luchas del pueblo", *Revista Crisis*, N°16, 40-43.

_____ (1972). "Carta de Rechazo de la beca Guggenheim". Disponible en http://conti.derhuman.jus.gov.ar/areas/institucional/img/dossier/conti_sumilitancia_cartarechazo-gde.jpg

De Lellis, Mario (2015). "Antología. Entre los poetas míos... Mario J. de Lellis", *Cuaderno de poesía crítica (92)*, OMEGALFA, Biblioteca virtual. Disponible en <http://www.omegalfa.es/downloadfile.php?file=libros/cuaderno-de-poesiacritica-n-092-mario-jorge-de-lellis.pdf>

Gelman, Juan (1973). *Relaciones*. Buenos Aires: La Rosa Blindada.

_____ (1962). *Gotán*. Buenos Aires: Ediciones Horizonte.

Girondo, Oliverio (1922). *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*. Buenos Aires: Martín Fierro.

- González Tuñón, Raúl; Carlos Alberto Brocato; José Luis Mangeri (2014). *La Rosa Blindada: edición facsimilar*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- _____ (1957). *A la sombra de los barrios amados*. Buenos Aires: Lautaro.
- _____ (1956). “Prólogo”, Gelman, Juan. *Violín y otras cuestiones*, Buenos Aires: Gleizer. 9-13.
- Huasi, Julio (1959). *Sonata popular Buenos Aires*. Buenos Aires: Cuadernos de Cultura.
- Luchi, Luis (1959). *El obelisco y otros poemas*. Buenos Aires: Signo Ediciones.
- _____ (1964). *Poemas de las calles transversales*. Texas: Ediciones Salamanca.
- Olivari, Nicolás (1929). *El gato escaldado*. Buenos Aires: Editorial Manuel Gleizer.
- _____ (1926). *La musa de la mala pata*. Buenos Aires: Martín Fierro.
- Plaza, Ramón (1963). *Libro de las fogatas*. Buenos Aires: Cuadernos del Alfarero.
- Salas, Horacio (1975). *Generación poética del 60*. Buenos Aires: ECA.
- _____ (1962). *El tiempo insuficiente*. Buenos Aires: Cuadernos del Siroco.
- Urondo, Paco (2007). *Obra poética completa*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Testimonios, notas y entrevistas

- AA.VV. (1979). *De Santoro*. Madrid: Ediciones Del Rescate.
- Aliberti, Antonio (1986). “Una lectura de sus textos”, *Revista Crisis*, Buenos Aires, septiembre 1986. 64-65.
- Baschetti, Roberto (2007). “Santoro: el poeta de la pelota”. Disponible en: <https://nacionalypopular.com/2007/06/01/santoro-el-poeta-de-la-pelota-companero-desaparecido-uno-de-los-nacionales/>
- Bignozzi, Juana (1995). "Lo que verdaderamente temo es el olvido", Fondebrider, Jorge (Comp.). *Conversaciones con la poesía argentina*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme. 307-324.
- Boccanera, Jorge (2005). “El Desafío en Santoro: la sensibilidad del coraje”, *La poesía alcanza*. Disponible en <https://www.lapoesiaalcanza.com.ar/noticias/6704-intervenciones-37>
- Costa, Alberto (2009). “Barrilete. Salimos a remontarnos”, *Aromito Revista*. Disponible en <http://aromitorevista.blogspot.com.ar/2009/01/barrilete-salimos-remontarnos-por.html>
- Gaeta, Pedro (2008). “El hermano elegido”, *Revista El Colectivo*, Dossier sobre Roberto Santoro, año 3, N° 20, Paraná, agosto 2008. 13-14.
- Garrido, Lilián (2010). “Grupo Gente de Buenos Aires: “El arte para todos”, *ParqueChasWeb*. Disponible en https://www.parquechasweb.com.ar/parquechas/notas/Nota_gentebas_050510.htm

- Gorriarán Merlo, Enrique (2006). “Entrevista. Por Néstor Kohan”, *El ortiba*. Disponible en <http://www.elortiba.org/old/gmerlo.html>
- Grande, Leonardo (2005). “Barrilete revolucionario. Entrevista a Carlos Patiño”. *El Aromo* N° 21. Disponible en <https://razonyrevolucion.org/barrilete-revolucionario-entrevista-a-carlos-patino/>
- Dalmaroni, Miguel (1993). “Entrevista con Leónidas Lamborghini: Romper con el sonsonete elegíaco”, *La muela del juicio*, VIII, N° 4, La Plata.
- Dámaso Martínez, Carlos y Salas, Horacio (2006). “Entrevistas: Horacio Salas”. *Revista Hispamérica*, año 35, N° 104, pp. 69-81.
- Grande, Leonardo (2005). “Barrilete revolucionario”. Entrevista a Carlos Patiño. *El Aromo*, N° 21.
- Lamborghini, Leónidas (1987). “Reportaje: el solicitante descolocado. Contra las humedades de la canalla elegíaca”, *La danza del ratón*, VII, N° 8, Buenos Aires, agosto de 1987, p. 4.
- Lamborghini, Osvaldo (1980). “El lugar del artista. Entrevista a O.L.”, *Lecturas críticas* I, 1, Buenos Aires.
- Lois, Edgardo (2011). “se cumplieron 34 años de la desaparición del poeta Roberto Santoro. “Si mi poesía no sirve para cambiar la sociedad, no sirve para nada”, *Tiempo Argentino*, 3 de junio de 2011. Disponible en <http://tiempo.elargentino.com/notas/si-mi-poesia-no-sirve-para-cambia>
- Mauricio, Matías (2021). “Uno más uno, humanidad. Roberto Santoro o la reivindicación de lo popular y la reinención vital, creativa, reflexiva y con humor”, *El Cohete a La Luna*. Disponible en <https://www.elcohetealaluna.com/uno-mas-uno-humanidad/>
- Mascaró Cine (2010). *Un arma cargada de futuro. La política cultural de PRT-ERP* [Documental].
- _____ (2006). *Gaviotas blindadas. Historias del PRT-ERP*. [Documental].
- Micharvegas, Poni (s/f). “Rejuntando pedasos de a cachitos”, *El Ortiba. Colectivo de Cultura Popular*. Disponible en <http://www.elortiba.org/old/santoro.html>
- Negro, Héctor (2008). “La poesía de los 60 y la actual falta de un verdadero debate”. Disponible en http://hectornegro.blogspot.com/2008_03_01_archive.htm
- _____ (2007). *La verdad sobre El Pan Duro. (Su historia, recuerdos y testimonios)*. Buenos Aires: Marcelo Héctor Oliveri Editor.
- Patiño, Carlos (2008). “De Carlos Patiño a Héctor Negro”. Disponible en http://hectornegro.blogspot.com.ar/2008_03_01_archive.html
- _____ (2007). “Con Barrilete sacamos la poesía a la calle. Entrevista de Marcelo Massarino”. Disponible en <http://marcelo-massarino.blogspot.com/2007/06/30-aos-de-la-desaparicin-de-roberto.html>
- Santoro, Emilia (1986). “Testimonio de Emilia Santoro”, *Crisis*, N° 46. 62-63.
- Santoro, Roberto (1973). “Entrevista”. *Revista Rescate*, 16 de octubre de 1973, s/n.

- Vásquez, Rafael (2015). “Los Informes Barrilete, una experiencia desde adentro”, Entrevista de Pablo Campos. Disponible en <https://lamasmedulaentrevistas.blogspot.com/2015/05/rafael-vasquez-los-informes-barrilete.html>
- ____ (2009). “Breve historia de Barrilete”, *Aromito Revista*. Disponible en <http://aromitorevista.blogspot.com/2009/01/breve-historia-de-barrilete-por-rafael.html>
- ____ (s/f). “Rafael Vásquez: sus respuestas y poemas”. Disponible en https://www.lexia.com.ar/Reportaje_Rafael_Alberto_Vasquez.html
- Zito Lema, Vicente (2015). “Entrevista”, Roberto Santoro y el FATRAC. Movimiento Hagamos Lo Imposible [Cuadernillo]. 6-7. Disponible en https://issuu.com/mcultural-hli/docs/revista_version_web_4c95795339e1f4/1

Bibliografía general

- Adorno, Theodor (1982). *Teoría estética*. Barcelona: Ediciones Orbis.
- ____ (1962b). "El artista como lugarteniente", *Notas de literatura*. Barcelona: Ariel. 123-134.
- ____ (1962a). “Discurso sobre lírica y sociedad”, *Notas de literatura*. Barcelona: Ariel. 53-72.
- Agamben, Giorgio (2018). “La amistad”, *En el margen. Revista de psicoanálisis*. Trad. de Flavia Costa. Disponible en <https://enelmargen.com/2018/01/09/la-amistad-por-giorgio-agamben-traduccion-de-flavia-costa/>
- ____ (2008). “¿Qué es lo contemporáneo?”. Trad. de Ariel Pennisi. Disponible en <https://19bienal.fundacionpaiz.org.gt/wp-content/uploads/2014/02/agamben-que-es-lo-contemporaneo.pdf>
- ____ (2007a). *Infancia e historia. Ensayo sobre la destrucción de la experiencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- ____ (2007). “Kommel, o del gesto”, *La potencia del pensamiento*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007.
- ____ (2005). *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- ____ (2001) “Notas sobre el gesto”, *Medios sin fin. Notas sobre la política*. Valencia: Pre-Textos.
- ____ (2000). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. Valencia: Pre-Textos.
- ____ (1998). *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida I*. Valencia: Pre-Textos.
- Amossy, Ruth (2009). “La doble naturaleza de la imagen de autor”, Zapata, Juan (Comp.). *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*. Antioquia: Editorial Universidad de Antioquia. 67-84.
- Angenot, Marc (2010). *El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible*. Buenos Aires: Siglo XXI.

- Arditi, Benjamín (2007). "Agitado y revuelto: del "arte de lo posible" a la política emancipatoria", *Ciências Sociais Unisinos*, Vol. 43, N° 3, Universidade do Vale do Rio dos Sinos. 200-210.
- Augé, Marc (2005). *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- _____ (2003). *El tiempo en ruinas*. Barcelona: Gedisa.
- Badiou, Alain (2017). *El siglo*. Buenos Aires: Manantial.
- _____ (2002). *Breve tratado de ontología transitoria*. Barcelona: Gedisa.
- Bajtín, Mijaíl (2003). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Buenos Aires: Alianza Editorial.
- Barba, Andrés (2017). *La risa caníbal. Humor, pensamiento cínico y poder*. Buenos Aires: Fiordo.
- Barthes, Roland. (2002) "De la obra al texto", *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós.
- _____ (1993a). *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós.
- Baudelaire, Charles (1988) [1855]. *Lo cómico y la caricatura*. Madrid: Visor.
- Baudrillard, Jean (2016). *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus costumbres*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- _____ (2004). *El sistema de los objetos*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bauman, Zygmunt (2006). *Comunidad. En busca de seguridad en un mundo hostil*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Becker, Howard (2008). *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Benjamin, Walter (2017). *La tarea del crítico*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- _____ (2016). "El capitalismo como religión". *Revista: Katatay*. N° 13-14. Trad. de E. Foffani y J.A. Ennis. 187-191.
- _____ (2015). *El autor como productor*. Madrid: Casimiro.
- _____ (2014). "El surrealismo. La última instantánea de los intelectuales europeos". *El surrealismo*, Madrid: Casimiro.
- _____ (2009). "El narrador", *Obras. Libro II/Vol. 2*. Madrid: Abada Editores.
- _____ (2007). "Experiencia y pobreza", *Obras, Libro II, Vol. 1*. Madrid: Abada Editores.
- _____ (2005). *Libro de los Pasajes*. Madrid: Akal.
- _____ (1987). *Dirección única*. Madrid: Alfaguara.
- _____ (1971). "Tesis de filosofía de la historia", *Angelus novus*. Barcelona: Edhasa.
- Berger, Peter (1999). *Risa redentora. La dimensión cómica de la experiencia humana*. Barcelona: Kairós.

- Bergson, Henri (2016). *La risa. Ensayo sobre el significado de la comicidad*. Buenos Aires: Ediciones Godot.
- Bhabha, Homi K. (2002). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.
- Bobbio, Norberto (1998). *La duda y la elección. Intelectuales y poder en la sociedad contemporánea*. Buenos Aires: Paidós.
- Booth, Wayne (1986). *La retórica de la ironía*. Madrid: Taurus.
- Bourdieu, Pierre (2018). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- _____ (2010). “El mercado de los bienes simbólicos”, *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- _____ (2000). *Intelectuales, política y poder*. Buenos Aires: Eudeba.
- Bourriaud, Nicolás (2008). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Bretón, André (2007) [1940]. *Antología del humor negro*. Barcelona: Anagrama
- _____ (2001). *Manifiestos del surrealismo*. Traducción, notas y prólogo de Aldo Pellegrini. Buenos Aires: Argonauta.
- Bürger, Peter (2010). *Teoría de la vanguardia*. Buenos Aires: Las cuarenta.
- Butler, Judith (2006). *Vida precaria: el poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós.
- Caute, David (1968). *El comunismo y los intelectuales franceses (1914-1966)*. Barcelona: Tau.
- Chartier, Roger (1993). “Textos, impresos, lecturas”. *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*. Madrid: Alianza.
- _____ (1992). *El mundo como representación. Estudios sobre la historia cultural*. Barcelona: Gedisa.
- Cueto, Sergio (2008). *Otras versiones del humor*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- _____ (1999). *Versiones del humor*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Debord, Guy (2012). *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires: La Marca.
- de Certeau, Michel (2000). *La Invención de lo Cotidiano. I Artes de hacer*. México D.F.: Universidad Iberoamericana, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.
- _____ (1999). *La cultura en plural*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Deleuze, Gilles (1996). *Crítica y clínica*. Trad. de Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama.
- _____ (1994a). *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós.
- _____ (1994). *La imagen movimiento: Estudios sobre Cine*. Barcelona: Paidós.
- Delgado, Manuel (1999). *El animal público. Hacia una antropología de los espacios urbanos*. Barcelona: Anagrama.

- Derrida, Jacques (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.
- Didi-Huberman, Georges (2015). *Remontajes del tiempo padecido*. Buenos Aires, Argentina: Biblos.
- _____ (2014). *Pueblos expuestos. Pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial.
- _____ (2011). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- _____ (2008a). “La emoción no dice yo. Diez fragmentos sobre la libertad estética”, VV.AA. *Alfredo Jaar: La política de las Imágenes*. Metales Pesados: Santiago de Chile. 39-69.
- _____ (2008). *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia, I*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- _____ (2007), “El archivo arde”. Trad. de Juan A. Ennis. Cátedra de Filología Hispánica de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UNLP. Disponible en <http://filologiaunlp.files.wordpress.com/2012/05/el-archivo-arde1.pdf>
- Domenach, Jean Marie (2015). *La propaganda política*. Buenos Aires: EUDEBA.
- Escarpit, Roger (1958). *Sociología de la literatura*. París: Presses Universitaires de France.
- Esposito, Roberto (2003). *Communitas, origen y destino de la comunidad*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Farge, Arlette (1991). *La atracción del archivo*. Valencia: Edición Alfons el Magnànim.
- Foucault, Michel (2002). *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- _____ (2001). *Defender la sociedad. Curso en el Collège de France (1975-1976)*. Buenos Aires: FCE.
- _____ (1994). “El Anti-Edipo: introducción a la vida no-fascista”, *Dits et Ecrits, III*. París: Editions Gallimard. Disponible en <https://core.ac.uk/download/pdf/234156675.pdf> [Traducción de Esther Díaz]
- _____ (1984). “¿Qué es un autor?”, *Dialéctica*, Año XI, N° 16, 4-19.
- Freud, Sigmund (1992) [1927-1931]. “El humor”. *Obras completas. Vol. XXI*. Buenos Aires: Amorrortu.
- _____ (1991) [1905]. “El chiste y su relación con lo inconsciente”. *Obras completas. Vol. V*. Buenos Aires: Amorrortu.
- García Canclini, Néstor (1990). “La puesta en escena de lo popular”, *Culturas híbridas. Estrategias para salir y entrar de la modernidad*. México: Grijalbo. 191-235.
- Gutiérrez Aguilar, Raquel (2017). *Horizontes comunitario-populares. Producción de lo común más allá de las políticas estado-céntricas*. Madrid: Traficantes de Sueños
- Ginzburg, Carlo (2008). *El queso y los gusanos*. Barcelona: Península.

- Gramsci, Antonio (2005). *Los intelectuales y la organización de la cultura*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- ____ (1986). “Cuaderno 12 – 1932. Apuntes y notas para un grupo de ensayos sobre la historia de los intelectuales”, *Cuadernos de la cárcel. Tomo 4*. México D.F: Ediciones Era.
- ____ (1971). *El materialismo histórico y la filosofía de Benedetto Croce*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Hall, Stuart (1984). “Notas sobre la desconstrucción de «lo popular»”, Samuel, Ralph (Ed.). *Historia popular y teoría socialista*. Barcelona: Crítica.
- Hardt, Michael y Negri, Antonio (2011). *Commonwealth. El proyecto de una revolución del común*. Madrid: Akal.
- Hausson, Jacques (1996). *Los contrabandistas de la memoria*. Buenos Aires: De La Flor.
- Huizinga, Johan (2007). *Homo ludens*. Buenos Aires: Emecé.
- Huyssen, Andreas (2006). *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- ____ (2002). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México: FCE.
- ____ (1995). “Memorias de utopía”, *Diario de Poesía*, año 9, N° 36. 21-25.
- Hobsbawm, Eric (1998). *Historia del siglo XX*. Buenos Aires: Crítica.
- Hoggart, Richard (2013). *La cultura obrera en la sociedad de masas*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Holloway, John (2011). *Agrietar el capitalismo: el hacer contra el trabajo*. Buenos Aires: Herramienta.
- Horkheimer, Max & Adorno, Theodor (1988). “La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas”, *Dialéctica del iluminismo*, Buenos Aires: Sudamericana.
- Jankelevitch, Vladimir (1989). *La aventura, el aburrimiento, lo serio*. Madrid: Taurus.
- Jay, Martin (2009). *Cantos de experiencia. Variaciones modernas sobre un tema universal*. Buenos Aires: Paidós.
- Kayser, Wolfgang (2004). *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*. Madrid: Machado Libros.
- Kris, Ernst y Otto Kurz (2007). *La leyenda del artista*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Lipovetsky, Gilles (2000). “La sociedad humorística”, *La era del vacío. Ensayo sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona: Anagrama. 136-72.
- Löwy, Michael (2003). *Walter Benjamin: Aviso de incendio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Magris, Claudio (2001). *Utopía y desencanto. Historias, esperanzas e ilusiones de la modernidad*. Barcelona: Anagrama.

- Maingueneau, Dominique (2015). “Escritor e imagen de autor”, *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, N° 24. Disponible en <https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/tropelias/article/view/1139>
- ____ (2014). “Autor e imagen de autor en el análisis del discurso”, *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*. Antioquia: Editorial Universidad de Antioquia.
- Massari, Roberto [1975] (2018). *Teorías de la autogestión*. El Sudamericano. Disponible en <https://elsudamericano.wordpress.com/2018/09/18/teorias-de-la-autogestion-por-robertomassari/>
- Meizoz, Jérôme (2013). “Escribir, es entrar en escena: la literatura en persona”, *Estudios*, Volumen 21/2013, N° 42 (enero-junio 2016), 253-269.
- ____ (2007). *Posturas literarias. Puestas en escena modernas del autor*. Bogotá: Editorial Universidad de los Andes.
- Moles, Abraham (1975). *Teoría de los objetos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Mukarovsky, Jan (1977). “Función, norma y valor estético como hechos sociales”, *Escritos de estética y semiótica del arte*. Barcelona: Jordi Llovet. 44-121.
- Nancy, Jean-Luc (2016). *La comunidad revocada*. Buenos Aires: Maldulce.
- ____ y Lacou-Labarthe, Philippe (2012). *El absoluto literario: teoría de la literatura del romanticismo alemán*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Negri, Antonio (2000). *Arte y multitud. Ocho cartas*. Madrid: Trotta.
- Pirandello, Luigi. (1961) [1908]. *El humorismo*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Pluet-Despatin, Jacqueline (2017). “Contribución a la historia de los intelectuales: las revistas”. Trad. Horacio Tarcus. *AMÉRICA LEE. El portal de publicaciones latinoamericanas del siglo XX*. http://americalee.cedinci.org/wp-content/uploads/2017/11/Pluet-Despatin_Contribucion-a-la-historia.pdf
- Radley, Alan (1992). “Artefactos, memoria y sentido del pasado”. Middleton, D. y Edwards, D. (eds), *Memoria compartida. La naturaleza social del recuerdo y del olvido*. Madrid: Paidós. 63-73.
- Rancière, Jacques (2014). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- ____ (2010a). *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Manantial, 2010
- ____ (2010b). *La noche de los proletarios: archivos del sueño obrero*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Richard, Nelly (2007). *Márgenes e instituciones. Arte en Chile desde 1973*. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- ____ (2005). “‘Arte y política’; lo político en el arte”, P. Oyarzún, N. Richard & C. Zaldívar (Eds.). *Arte y Política*. Santiago de Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes y Universidad Arcis.

- _____ (1994). *La insubordinación de los signos: (cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis)*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Robin, Régine (2012). *La memoria saturada*. Buenos Aires, Argentina: Waldhuter.
- Rosa, Nicolás (2006). “Lecturas impropias”, *Revista digital El Interpretador*, N° 29. Disponible en <https://revistaelinterpretador.wordpress.com/2016/11/18/lecturas-impropias/>
- _____ (1999). *Usos de la literatura*. Valencia: Tirant lo Blanch.
- _____ (1992). *Artefacto*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Sapiro, Gisèle (2011). “Modelos de intervención política de los intelectuales. El caso francés”, *Prismas. Revista de historia intelectual*, N° 15, 129-154.
- Shklovski, Víctor (1970). “El arte como artificio”, Todorov, Tzvetan (comp.). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Buenos Aires: Siglo XXI. 55-70.
- Silvestri, Graciela y Aliata, Fernando (2001). *El paisaje como cifra de armonía*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Simmel, Georg (2005). “La metrópolis y la vida mental”. *Bifurcaciones*, N° 4. Disponible en www.bifurcaciones.cl/004/reserva.htm
- Starobinski, Jean (2007). *Retrato del artista como saltimbanqui*. Madrid: Abada Ediciones.
- Steiner, George (2003). *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Barcelona: Gedisa.
- Tinianov, Juri (1968). *Avanguardia e Tradizione*, citado y traducido en Pauls, Alan (1980), “Tres aproximaciones al concepto de parodia”, en *Lecturas críticas 1*, Buenos Aires: Dédalo.
- Traverso, Enzo (2018). *Melancolía de izquierda. Marxismo, historia y memoria*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- _____ (2014). *¿Qué fue de los intelectuales?* Buenos Aires: Siglo XXI.
- _____ (2001). *La historia desgarrada. Ensayo sobre Auschwitz y los intelectuales*. Barcelona: Herder.
- Todorov, Tzvetan (2000). *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós. Traducción de Miguel Salazar.
- Vercauteren, David, Thierry Müller y Olivier «Mouss» Crabbé (2010). *Micropolíticas de los grupos. Para una ecología de las prácticas colectivas*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Verón, Eliseo (1987). “La palabra adversativa. Observaciones sobre la enunciación política”. *El discurso político. Lenguajes y acontecimientos*. Buenos Aires: Hachette.
- Williams, Raymond (2009). *Marxismo y literatura*. Buenos Aires: Las cuarenta.
- _____ (1981). *Sociología de la cultura*. Barcelona: Paidós.

Zourabichvili, Francois (2021). *El arte como juego*. Buenos Aires: Cactus.

Bibliografía específica

AA.VV. (1997). *Tramas para leer la literatura argentina. "Generaciones perdidas I"*. Vol. III. N°7. Córdoba.

____ (1997a). *Tramas para leer la literatura argentina. "Generaciones perdidas II"*. Vol. III. N°7. Córdoba.

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

Aguilar, Gonzalo (2007). "Dame un beso, mi amor": configuración cultural del guerrillero en el pasaje de las políticas", *CiberLetras: revista de crítica literaria y de cultura*, N° 16, Lehman College. Disponible en <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v16/aguilar.html>

Alle, María Fernanda (2019a). *Una poética de la convocatoria. La literatura comunista de Raúl González Tuñón*. Rosario: Beatriz Viterbo.

____ (2019b). "La literatura del partido": El realismo socialista entre el arte y la política", 452°F, N° 20. <https://452f.com/literatura-partido-alle/>

____ (2019c). "Cuadernos de Cultura y la conformación de un ámbito de poéticas comunistas en la Argentina de los años 50", *Catedral Tomada. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Vol. 7, N° 12. Disponible en <http://catedraltomada.pitt.edu/ojs/index.php/catedraltomada/article/view/373>

____ (Cord.) (2015). "Literatura, cultura y pensamiento de izquierdas en la Argentina del siglo XX" [Dossier], *BADEBEC*, N° 5 (9). Disponible en <https://revista.badebec.org/index.php/badebec/article/view/271/251>

Alonso, Rodolfo (ed.) (1974). *El humor más negro que hay*. Buenos Aires: Rodolfo Alonso Editor.

Altamirano, Carlos (2013). "Intelectuales: nacimiento y peripecia de un nombre", *Nueva Sociedad*, N° 245, 38-53.

____ y Beatriz Sarlo (1997). *Ensayos Argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: Ariel.

Andrés, Alfredo (1969). *El 60*. Editores Dos: Buenos Aires.

Badenes, Daniel y Verónica Stedile Luna (comps.) (2019). *Estado de feria permanente. La experiencia de las editoriales independientes argentinas 2001-2020*. La Plata: Club Hem.

____ (2017). *Editar sin patrón: la experiencia política-profesional de las revistas culturales independientes*. La Plata: Club Hem.

Bayer, Osvaldo; Borón, Atilio A.; Gambina, Julio C. (2010). *El terrorismo de Estado en la Argentina*. Buenos Aires: Espacio Memoria.

- Beigel, Fernanda (2003). “Las revistas culturales como documentos de la historia latinoamericana”, *Utopía y Praxis Latinoamericana*, Vol. 8, N° 20. Universidad del Zulia. 105-115.
- 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>
- Bonano, Mariana (2019). “Estéticas de vanguardia, cultura política y poéticas coloquiales en las revistas de la izquierda intelectual sesentista”, *Culturas*, N° 13. Universidad Nacional del Litoral. 123-139.
- ____ (2016a). “El proyecto de *El Barrilete*: en torno a su propuesta estética y las polémicas con otros grupos culturales”, *VI Congreso Internacional de Letras. Transformaciones culturales: debates de la teoría, la crítica y la lingüística*. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. 238-248. Disponible en <https://www.academica.org/mariana.bonano/24.pdf>
- ____ (2016b). “Crítica de poesía y cultura política en la revista *Hoy en la Cultura* (Buenos Aires, 1961- 1966)”, *Revista de Literaturas Modernas*, Vol. 46. 21-42.
- ____ (2015). “*Hoy en la Cultura*: formación de un grupo cultural y debates de la izquierda intelectual y literaria marxista de los sesentas”, *Jornaleros. Revista Científica de Estudios Literarios y Lingüísticos*. 221-233.
- ____ (2013). “El poeta del pueblo/ la poesía para el pueblo. En torno al proyecto de El Barrilete (primera época)”, *Orbis Tertius. Revista de Teoría y Crítica Literaria*, N° 17, La Plata. 113-125.
- ____ (2012). “La propuesta de Zona de la poesía americana (Buenos Aires, 1963-1964): estéticas coloquiales y apropiaciones de la "cultura popular", *Aisthesis*. 81-96. Disponible <https://www.academica.org/mariana.bonano/15.pdf>
- Borré, Omar (1996). *Roberto Arlt y la crítica (1926-1990)*. Buenos Aires: América Libre.
- Bosoer, Sara (2022). “No es música para mis oídos. Políticas de un canto plebeyo en la poesía argentina”, Garbatsky, I.; Iriarte, I.; Moscardi, M. y Porrúa, A. (eds.). *Puntuaciones sensibles. Figuras en la poesía latinoamericana*. Santiago de Chile: Bulk. 47-78.
- ____ (2012). *La vanguardia plebeya de Nicolás Olivari: Mercado, lengua y literatura (1919-1929)*. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.765/te.765.pdf>
- Bufano, Sergio (2004). “La vida plena”, *Lucha Armada*, N° 1. 22-31.
- Burkart, Mara (2017a). “De verdugos a matones y patotas. Representaciones de la represión ilegal en HUM® y Pasquim durante la distensión de las dictaduras militares de Argentina y Brasil”, *Topoi* 18 (34), Rio de Janeiro. <https://www.scielo.br/j/topoi/a/KvkvX6KkJNbDxF33pxqBNtR/?lang=es>
- ____ (2017). *De Satiricón a HUM®R. Risa, cultura y política en los años*. Buenos Aires: Miño y Dávila Editores.

- Calabrese, Elisa (2010). “Los varios Borges: vaivenes de el otro, el mismo”. Alfonso de Toro (Ed.). *Borges poeta*. Hildesheim: Georg Olms Verlag. 257-271.
- _____ (2002). “Genealogías sesentistas”, Ángel Esteban, Graciela Morales y Álvaro Salvador (eds.). *Literatura y música popular en Hispanoamérica*, Granada: Universidad de Granada.
- Calveiro, Pilar (2013). “Acerca de la difícil relación entre violencia y resistencia”. Disponible en <http://biblioteca.clacso.edu.ar/subida/clacso/gt/20100420105604/03calve.pdf.ori>
- _____ (2008). “Tortura y desaparición de personas, nuevos modos y sentidos”. Zubieta, A. M. (Comp.). *De memoria. Tramas literarias y políticas: el pasado en cuestión*. Buenos Aires: Eudeba. 119-142.
- _____ (2005). *Política y/o violencia. Una aproximación a la guerrilla de los años 70*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.
- _____ (2004). *Poder y desaparición: los campos de concentración en Argentina*. Buenos Aires: Colihue.
- Candiano, Leonardo y Lucas Peralta (2007). *Boedo: Orígenes de una literatura militante – Historia del primer movimiento cultural de izquierda argentina*. Buenos Aires: Ediciones del CCC.
- Carnevale, G., Expósito, M., Mesquita, A., Vindel, J. (2015). *Desinventario. Esquirlas de Tucumán Arde en el Archivo de Graciela Carnevale*. Santiago de Chile: Ocho libros.
- Carnovale, Vera (2011). *Los combatientes. Historia del PRT-ERP*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- _____ (2004). “El concepto del enemigo en el PRT-ERP”, *Lucha Armada*, Año 1 N° 1, Buenos Aires. 4-11.
- Castro, María Virginia y Sik, María Eugenia (comps.) (2018). *Actas de las II Jornadas de discusión / I Congreso Internacional. Los archivos personales: prácticas archivísticas, problemas metodológicos y usos historiográficos*. Buenos Aires: CeDInCI.
- Casullo, Nicolás (2008). *Las cuestiones*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- _____ (2004). *Pensar entre épocas. Memoria, sujetos y crítica intelectual*. Buenos Aires: Norma.
- _____ (2004a). “Vanguardias políticas de los sesenta. Marcas, destinos y críticas”, *Revista de Crítica Cultural*, núm. 28.
- Cella, Susana (2006). “Contemporaneidad lírica. Espíritus de época y épocas”, *Analecta, Viña de Mar*, N° 1 (segundo semestre 2006). 75-89. Disponible en <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-226906.html>
- _____ (1999). “La irrupción de la crítica” y “Panorama de la crítica”. *Historia crítica de la literatura argentina*. Noé Jitrik Dir. Tomo X: *La irrupción de la crítica*. Susana Cella (dir. del volumen). Buenos Aires: Emecé.

- Chauvié, Omar (2018). *Emergencia y modos de consolidación de una nueva poesía en Bahía Blanca (1985-2001)*. Tesis de posgrado. Disponible en <https://repositoriodigital.uns.edu.ar/handle/123456789/4672>
- Cormick, Federico (2016). “Poder Obrero y el FAS: los orígenes frentistas de OCPO”, *Archivos de historia del movimiento obrero y la izquierda*. Año V, N°9. 55-75.
- Crespo, Horacio (1999). “Poética, política, ruptura”, Jitrik, Noé (dir.). *Historia Crítica de la Literatura Argentina. Volumen 10: Susana Cella (dir.). La irrupción de la crítica*. Buenos Aires: Emecé. 423-446.
- Dalmaroni, Miguel (2004). *La palabra justa: Literatura, crítica y memoria en la Argentina, 1960-2002*. Mar del Plata: Melusina; Santiago de Chile: RIL. Disponible en <http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.1/pm.1.pdf>
- ____ (1994) Notas sobre "populismo" y literatura argentina (algunos episodios en la historia de un debate, 1960-1994). *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, N° 5. 91-110. https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.9598/pr.9598.pdf
- de Diego, José Luis (2019). *Los autores no escriben libros: Nuevos aportes a la historia de la edición*. Buenos Aires: Ampersand.
- ____ (2015). *La otra cara de Jano: Una mirada crítica sobre el libro y la edición*. Buenos Aires: Ampersand.
- ____ (2007). *¿Quién de nosotros escribirá El Facundo? Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986)*. La Plata: Ediciones Al Margen.
- ____ (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. Disponible en <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.150/te.150.pdf>
- Delgado, Verónica y Geraldine Rogers (eds.) (2019). *Revistas, archivo y exposición: Publicaciones periódicas argentinas del siglo XX*. La Plata, Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
- ____, Alejandra Mailhe, Geraldine Rogers (coords.) (2014). *Tramas impresas. Publicaciones periódicas argentinas (XIX-XX)*, La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, EdULP.
- Del Gizzo, Luciana (2018a). “El inconsciente de la vanguardia. Relaciones entre la primera y la segunda oleada vanguardista en Argentina”, *Káñina. Rev. Artes y Letras*, XLII (3), Universidad de Costa Rica. 235-255.
- ____ (2018). “Vanguardia y fuga. Sobre el intento de articulación entre el invencionismo y el tango”, *Revista Estudios Avanzados*, N° 30, 50- 65.
- ____ (2017). *Volver a la vanguardia. El invencionismo y su deriva en el movimiento poesía buenos aires (1944-1963)*. Madrid: Aluvión.
- Di Leone, Luciana (2014). *Poesía e escolhas afetivas. Edição e escrita na poesia contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco.

- _____ (2012). “Edición de poesía: tiempos de afecto”, *Badebec*. Revista del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Vol. 2 N° 03. pp. 32-75.
- Fernández, Nancy (2020). *Ensayos críticos. Violencia y política en la literatura argentina. Tradición, canon y reescrituras*. Córdoba: Alción Editora.
- _____ (2014). *Poéticas impropias. Escrituras argentinas contemporáneas*. Mar del Plata: UNMDP.
- _____ (2010). “Los hermanos Lamborghini: Contrapunto y desafío en los usos de la tradición nacional”, *INTI, Revista de Literatura Hispánica*, N° 71, Providence. Disponible en <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss71/16/>
- Fernández Moreno, César (1967). *La realidad y los papeles. Panorama y muestra de la poesía argentina*. Madrid: Aguilar.
- _____ (1963). *Argentino hasta la muerte*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Fondebrider, Jorge (2000). “Treinta años de poesía argentina”, *INTI, Revista de Literatura Hispánica*, N° 52-53, Providence. Disponible en <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss52/3/>
- Franco, Marina (2012). *Un enemigo para la nación. Orden interno, subversión y guerra (1973-1976)*. Buenos Aires: FCE.
- Funes, Patricia (2007). “Los libros y la noche. Censura, cultura y represión en Argentina a través de los servicios de inteligencia del Estado”, *Revista de Historia*, Vitória, Espiritu Santo Brasil. 133-155.
- _____ (2005). "El enemigo interno. Represión cultural en la Argentina. Botón de muestra", *Revista Puentes*, Año 5, N° 14.
- Galasso, Norberto (1973). *Discépolo y su época*. Buenos Aires: Ediciones Ayacucho.
- García Helder, Daniel (1999). “Poéticas de la voz. El registro de lo cotidiano”, Jitrik, Noé (director) *Historia crítica de la literatura argentina, Tomo X, La irrupción de la crítica*. Bs, As, Emecé. 213-234.
- Garrido, Lilian (2021). “Roberto Santoro: esa capacidad de decir la verdad y transmitir esperanza”. Disponible en <https://www.agenciapacourondo.com.ar/fractura/roberto-santoro-esa-capacidad-de-decir-la-verdad-y-transmitir-esperanza>
- Girbal de Blacha, Noemí, Diana Quattrocchi Woisson (1999). *Cuando opinar es actuar: revistas argentinas del siglo XX*. Buenos Aires: ANH.
- Eujanián, Alejandro y Carlos Giordano (2002). “Las revistas de izquierda y la función de la literatura: enseñanzas y propaganda”, María Teresa Gramuglio, *Historia crítica de la literatura argentina. El imperio realista*. Buenos Aires: Emecé.
- Expósito, Marcelo (2012). “La potencia de la cooperación. Diez tesis sobre el arte politizado en la nueva onda global de los movimientos”. *Revista Errata*, N°7. Creación colectiva y prácticas colaborativas. 17-27.
- Freidemberg, Daniel (1988/1989): “27 notas al pie de un mito”. *Diario de Poesía (11)*. 22- 24.

- _____ (1999). "Herencias y cortes. Poéticas de Lamborghini y Gelman". *Historia crítica de la literatura argentina*. Noé Jitrik (Ed.): *Volumen 11. La irrupción de la crítica*. Susana Cella (Ed.). Buenos Aires: Emecé. 183-209.
- Giordano, Carlos R. (Ed.) (1968). *Capítulo N° 50. "La poesía social después de Boedo"*. Buenos Aires: CEAL.
- Gilman, Claudia (2012). *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. 2da edición. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Giunta, Andrea (2001). *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Paidós.
- Gramuglio, María Teresa (2013). *Nacionalismo y cosmopolitismo en la literatura argentina*. Rosario: Editorial Municipal de Rosario.
- _____ (1992). "La construcción de la imagen", *La escritura argentina*. Santa Fe: Ediciones de la Cortada, Universidad Nacional del Litoral.
- Gobello, José (2010). *Letras de tango. Selección (1897-1981)*. Buenos Aires: Centro Editor de Cultura.
- Guevara, Ernesto (2011). *El socialismo y el hombre en Cuba*. México: Ocean Sur.
- Hilb, Claudia (2018). *¿Por qué no pasan los 70?* Buenos Aires: Siglo XXI.
- Iglesias, Claudio M. (2017). "La familia surrealista: puntos de acceso a un arte aficionado, travesti y barrial", en Villanueva, Santiago y Claudio Iglesias, J.C. Pedroni, *Objeto móvil recomendado a las familias*. Buenos Aires: Fundación OSDE. Disponible en https://issuu.com/artefundosde/docs/objeto_mo_vil
- Izaguirre, Inés (Comp.) (2009). *Lucha de clases, guerra civil y genocidio en Argentina. 1973-1983: antecedentes, desarrollo, complicidades*. Buenos Aires: Eudeba.
- Jitrik, Noé (1995). "Las dos tentaciones de la vanguardia", Pizarro, Ana. *Palabra, literatura e cultura. Vanguardia e modernidad*. San Pablo, Fundação Memorial da América Latina. 57-74.
- _____, Nicolás Rosa y Beatriz Sarlo (1993). "Debate: El rol de las revistas culturales", *Revista Espacios de crítica y producción*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, junio-julio, N° 12.
- _____ (1988). "Literatura y política en el imaginario social", *Balcón barroco*. México: UNAM.
- _____ (1987). "Notas sobre la vanguardia latinoamericana. Papeles de trabajo", en *La vibración del presente. Trabajos críticos y ensayos sobretextos y escritores latinoamericanos*. México: Fondo de Cultura Económica. 60- 78.
- _____ (1967). *El escritor argentino. Dependencia o libertad*. Buenos Aires: Ediciones Del Candil.
- _____ (1964). "Poesía argentina entre dos radicalismos", *Zona de la poesía americana*, N° 3. Buenos Aires.
- Jorge, Gerardo (2013). "La poética de la reescritura en Leónidas Lamborghini: significación cultural y vínculos con poéticas de la "traducción posesiva" en la

- poesía latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX”, *Revista Caracol*, 1 (5). Universidade de São Paulo. 141-177. Disponible en <https://www.revistas.usp.br/caracol/article/view/69462/>
- Korn, Guillermo (1998). “*El Barrilete* (1963-1974)”, *Revista Lote*, N° 13. Disponible en <http://www.ahira.com.ar/rh/textos/estudios/Korn-ElBarrilete.pdf>
- Lafleur, Héctor René, Sergio D. Provenzano y Fernando P. Alonso (1968). *Las revistas literarias argentinas 1893-1968*. Buenos Aires: CEAL.
- Lagmanovich, David (1997). “Las letras de tango en el sistema literario argentino posterior al Modernismo: continuidad y ruptura”, Rössner, Michael (ed.) *Bailá! ¡Vení! ¡Volá! El fenómeno tanguero y la literatura: Actas del coloquio de Berlín*. Madrid / Frankfurt. Bibliotheca Ibero Americana. Disponible en https://publications.iai.spk-berlin.de/receive/riai_mods_00001585
- Levín, Florencia (2013). *Humor político en tiempos de represión. Clarín 1973-1983*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Longoni, Ana (2017). *Oscar Masotta. Revolución en el arte*. Buenos Aires: Mansalva.
- _____ (2014). *Vanguardia y revolución. Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta*. Buenos Aires: Ariel.
- _____ y Mariano Mestman (2008). *Del Di Tella al Tucumán Arde. Vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Buenos Aires: Eudeba.
- _____ y Gustavo Bruzzone (comps.) (2008). *El siluetazo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- _____ (2005). “El FATRAC, frente cultural del PRT/ERP”, *Lucha Armada*, N° 4, Buenos Aires. 20-33.
- _____ (2000). “La pasión según Eduardo Favario. La militancia revolucionaria como ética del sacrificio”, *El Rodaballo*, Año VI, N° 11/12. 54-61.
- López, Mara (2008). “Barrilete. Poesía y revolución en los años sesenta”, *Anuario CEICS*, N°2. Buenos Aires: Razón y Revolución. 109-133.
- Louis, Annick (2015). “Las revistas literarias como objeto de estudio”, Hanno, Ehrlicher y Nanette Rißler-Pipka, Shaker Verlag (eds.). *Almacenes de un tiempo en fuga: Revistas culturales en la modernidad hispánica*. Disponible en <https://www.revistas-culturales.de/es/buchseite/annick-louis-las-revistas-literarias-como-objeto-de-estudio>
- Ludmer, Josefina (1988). *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Martínez Zuccardi, Soledad (2010). “Posiciones y polémicas en la literatura del Noroeste argentino. El grupo “La Carpa” y la conciencia poética en la región”. *Anclajes*, N° 14. 145-163. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=224/22435824009>
- Marín, Juan Carlos (1996). *Los hechos armados. Argentina 1973-1976. La acumulación primitiva del genocidio*. Buenos Aires: Ediciones P.I.CA.SO / La Rosa Blindada.

- Masiello, Francine (1986). *Lenguaje e ideología. Las escuelas argentinas de vanguardia*. Buenos Aires: Hachette.
- Matamoro, Blas (1982). *La ciudad del tango*. Buenos Aires: Galerna.
- Maturo, Graciela (1967). *Proyecciones del surrealismo en la literatura argentina*. Buenos Aires: Ediciones Culturales.
- Montaldo, Graciela (1989). "Literatura de izquierda: humanitarismo y pedagogía", Viñas, David (coord.), Montaldo Graciela (dir.), *Historia Social de la Literatura argentina. Tomo VII: Yrigoyen entre Borges y Arlt (1916-1930)*. Buenos Aires: Contrapunto. 367-395.
- ____ (1987). "La literatura como pedagogía, el escritor como modelo", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 445. 40-64.
- Monteleone, Jorge (2011). "Voz alta. Poesía, oralidad y declamación". Siles, Guillermo (comp.) *Representaciones de la poesía argentina contemporánea*. Tucumán: LIRA/ERIMIT. 127-154.
- ____ (ed.) (2010). *200 años de poesía argentina*. Buenos Aires: Alfaguara.
- ____ (1999). "Voz en sombras. Poesía y oralidad", *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, N° 7. 147-153.
- Moraña, Mabel (2003). "Revistas culturales y mediación letrada en América Latina", *Outra travessia*, N°1, Ilha de Santa Catarina. 67-75.
- Moscardi, Matías (2016). *La máquina de hacer libritos. Poesía argentina y editoriales interdependientes en la década de los noventa*. Mar del Plata: Puente aéreo ediciones.
- 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>
- ____ (1989). "Las poéticas de los 60", *Cuadernos de literatura*. N° 4. Resistencia.
- Ortiz, Mario (2004). "Entre la "videncia" y el "lumpenaje": sujeto(s) / objeto(s) en la poesía argentina del siglo XX (breve aproximación histórica)", *Cuadernos del Sur*, N° 34, Bahía Blanca. Disponible en http://bibliotecadigital.uns.edu.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1668-74262004001100007&lng=es&nrm=iso
- Payo Esper, Mariel (2011). "El Frente Antiimperialista y por el Socialismo, más que un Ejército político impulsado por el PRT-ERP". *Question*, Vol.1, N°29. UNLP.1-13.
- Pellegrini, Aldo (1965). *Para contribuir a la confusión general*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- ____ (1961). *Antología de la poesía surrealista*. Buenos Aires: Fabril Editora.
- ____ (1950). "El movimiento surrealista", *Cursos y Conferencias: Revista del Colegio Libre de Estudios Superiores*. Buenos Aires, vol. 37, N°. 222. 297-315.
- Pellettieri, Osvaldo (1976). *Tango (II). Enrique Santos Discépolo: obra poética*. Buenos Aires: Editorial Todo es Historia.

- Peña Fernando Martín y Vallina Carlos (2000). *El Cine Quema: Raymundo Gleyzer*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Petra, Adriana (2014). “*Gaceta Literaria: un artefacto editorial y una revista de pasaje en la trama de cultura comunista de los años 50*”, Delgado, V., Mailhe, A. y Rogers, G. (Cord.) *Tramas impresas: Publicaciones periódicas argentinas (XIX-XX)*, FaHCE-UNLP. 258-275.
- ____ (2013b). “Pasado y Presente: marxismo y modernización cultural en la Argentina postperonista”, *Historia y Espacio*, N° 41. 105-131.
- ____ (2013a). *Intelectuales comunistas en la Argentina (1945-1963)*. Tesis de posgrado. Universidad Nacional de La Plata. Disponible en <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.896/te.896.pdf>
- Piglia, Ricardo (2015). “La ex - tradición”, *Antología personal*. Buenos Aires: Fondo Cultura Económica. 147-155.
- ____ (2005). “Ernesto Guevara, rastros de lectura”, *El último lector*. Barcelona: Anagrama. 103-138.
- ____ (2005). “¿Qué es un lector?”, *El último lector*. Barcelona: Anagrama. 19-38.
- ____ (1993). “El tango y la tradición de la traición”. *La Argentina en pedazos*. Buenos Aires: La Urraca
- ____ (1965). “Literatura y sociedad”, *Revista Literatura y Sociedad*, N° 1, octubre-diciembre, 1-12.
- Pittaluga, Roberto (2006). “La memoria según Trelew”, *Sociohistórica*, N° 19-20. 81-111. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.3610/pr.3610.pdf
- Plaza, Ramón (1990). "Poesía y poetas del '60: una generación sepultada", *El '60 Poesía Blindada*. Buenos Aires: Los Libros de Gente Sur.
- Podlubne, Judith (2015). “Un arte para el hombre. El compromiso intelectual en *Sur* y *Contorno*”, *BADEBEC*, Vol. 4, N°8. 487-511. Disponible en <https://revista.badebec.org/index.php/badebec/article/view/305>
- Porrúa, Ana (2019). “La imagen y el archivo: formas de contacto”, *452°F. Revista de Teoría de la literatura y Literatura Comparada*, N° 20, Universitat de Barcelona. 149-165.
- ____ (2019a). *Bello como la flor de cactus*. La Plata: Barba de abejas.
- ____ (2001). *Variaciones vanguardistas*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- ____ (1990). “El 60 argentino y sus voces”, *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispanoamericana*, N° 13. 159-178.
- ____ (1989). *Traficando palabras. Poesía argentina en los márgenes*. Buenos Aires: Libros del Quirquincho.
- Premat, Julio (2009). *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

- Prieto, Adolfo (2013). *Estudios de literatura argentina*. Universidad Nacional de Quilmes Editorial.
- ____ (1983). “Los años sesenta”, *Revista Iberoamericana*, N° 125. Pittsburgh, 889-901.
- ____ (1968). *Diccionario Básico de Literatura Argentina*. Buenos Aires: CEAL.
- ____ (1956). *Sociología del público argentino*. Buenos Aires: Ediciones Leviatán.
- Prieto, Martín (2006). *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Taurus.
- Pozzi, Pablo (2004). *Por las sendas argentinas: el PRT-ERP, la guerrilla marxista*. Buenos Aires: Imago Mundi.
- Rama, Ángel (Ed.) (1984). *Más allá del boom. Literatura y mercado*. Buenos Aires: Folios Ediciones.
- ____ (1981). “Los efectos del boom: mercado literario y narrativa latinoamericana”, *Punto de Vista*, N° 11. Buenos Aires. 10-19.
- Redondo, Nilda (ed.) (2018). “Santoro y la poesía urgente”, *Genocidio y sobrevivencia. Literatura de la revolución y resistencia a la barbarie. Argentina 1970-1980*. La Pampa: Ediciones Amerindia. 93-152.
- ____ (2010). *Haroldo Conti y el PRT. Arte y subversión*. La Plata: De La Campana.
- Rivera, Jorge B. (1981). “Apogeo y crisis de la industria del libro: 1955-1970”, *Capítulo. La historia de la literatura argentina N° 99*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina. 625-648.
- Rocca, Pablo (2004). “Por qué, para qué una revista (Sobre su naturaleza y su función en el campo cultural latinoamericano)”, *Hispanérica. Revista de Literatura*. N°99. 3-20.
- Romano, Eduardo (1997). “Algunas observaciones sobre letristas y poetas en el lapso 1915-1962”, Rössner, Michael (ed.) *Bailá! ¡Vení! ¡Volá! El fenómeno tanguero y la literatura: Actas del coloquio de Berlín*. Madrid / Frankfurt. Bibliotheca Ibero Americana. Disponible en https://publications.iai.spk-berlin.de/receive/iai_mods_00001590
- ____ (1986). “Revistas argentinas del compromiso sartreano”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 430, 165-179.
- Romero, Luis Alberto (1995). “Una empresa cultural: los libros baratos”, Gutiérrez, Leandro y Romero, Luis Alberto, *Sectores populares, cultura y política. Buenos Aires en la entreguerra*. Buenos Aires: Sudamericana. 45-67.
- Rozitchner, León (2014). “Exilio, guerra y democracia una secuencia ejemplar”, Sosnowski, Saúl (comp.). *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*. Buenos Aires: Eudeba.
- Sarlo, Beatriz (2014). “El campo intelectual: un espacio doblemente fracturado”, Sosnowski, Saúl (comp.). *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*. Buenos Aires: Eudeba.
- ____ (2003). *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

- _____ (1998). *La máquina cultural: maestras, traductores y vanguardistas*. Buenos Aires: Ariel.
- _____ (1995). *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel.
- _____ (1992). “Intelectuales y revistas: razones de una práctica”, *Les discours culturels dans les revues latino-américaines de 1940 á 1970. Cahiers du CRICCAL*, N° 9-10. París, Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- Sartelli, Eduardo; Stella Grenat y Rosana López Rodríguez (2009). *Trelew, el informe. Arte, ciencia y lucha de clases: 1972 y después*. Buenos Aires: Razón y Revolución.
- Schwartz, Jorge (1991). *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Schwartzman Julio (2013). *Letras gauchas*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Sebrelli, Juan José (2003). *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Sigal, Silvia (1991). *Intelectuales y poder en la década del sesenta*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- Soler Cañas, Luis (1981). *La generación poética del 40*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas
- Sosnowski, Saúl (2017). “Revistas y mapas, brújulas y teclados: los editores y el canon”, en *Cuadernos de Literatura. Revista javeriana*, N° 41. 62-67. Disponible en <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl21-41.rmbt>
- Stavale, Santiago y De Santis, Daniel (2016). *Un partido para la clase obrera. La política del PRT-ERP en el movimiento obrero*. Buenos Aires: Estación Finlandia.
- Stilman, Eduardo (ed.) (1969). *El Humor Negro 2*. Buenos Aires: Brújula.
- _____ (1967). *El Humor Negro 1*. Buenos Aires: Brújula.
- Terán, Oscar (2013). *Nuestros años sesentas: la formación de la nueva izquierda intelectual argentina, 1956-1966*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- _____ (2006). “La década del 70: la violencia de las ideas”, *Lucha Armada*, Año 2, N° 5. Buenos Aires, febrero 2006. 20-28.
- Tillet, Agustín (2010). “La Cultura como campo de batalla: el PRT-ERP”, *VI Jornadas de Sociología de la UNLP*. Universidad Nacional de La Plata. Disponible en <https://www.aacademica.org/000-027/160>
- Tortti, María Cristina (1999a). “Protesta social y ‘nueva izquierda’ en la Argentina del Gran Acuerdo Nacional”, Pucciarelli, Alfredo (ed.). *La primacía de la política*. Buenos Aires: Eudeba. 205-231.
- Tortti, María Cristina (1999). “Izquierda y 'nueva izquierda' en la Argentina. El caso del Partido Comunista”, *Sociohistórica*, N° 6, 221-232.
- Trucco Dalmas, Ana (2021). “Cánticos y consignas montoneras, huellas de una cultura política musical. Argentina, 1970-1976”, *PolHis*, Año 14, N° 28. 103-133. Disponible en <https://polhis.com.ar/index.php/polhis/article/view/362>

- _____ (2019). “Cantar la revolución, crear una tradición. La música y el canto colectivo en la formación de culturas políticas revolucionarias. Argentina 1970-1976”, *Prohistoria*, Año 21, N° 32. Disponible en <https://www.redalyc.org/journal/3801/380162083007/html/>
- Tzara, Tristan (2009). *Siete manifiestos Dada*. Barcelona: Tusquets.
- Ulla, Noemí (1982). *Tango, rebelión y nostalgia*. Buenos Aires: CEAL.
- Urondo, Francisco [1968] (2009). *Veinte años de poesía argentina y otros ensayos*. Buenos Aires: Mansalva.
- Vanoli, Hernán (2011). “La 'tradición independiente' en la edición literaria argentina”. *Actas IX Jornadas de Sociología*. Universidad de Buenos Aires. <https://cdsa.academica.org/000-034/12>
- _____ (2010). “Sobre editoriales literarias y la reconfiguración de una cultura”, en *Nueva Sociedad*, N° 230, noviembre-diciembre. 129-151.
- _____ (2009). “Pequeñas editoriales y transformaciones en la cultura literaria Argentina”, *Revista Apuntes de Investigación del CECYP*. N° 15. Buenos Aires. 161-185.
- Vázquez Gamboa, Virginia Silvia y Kuperman Luna, Alejandro Álvaro (1987). “Revistas literarias del 60: un aporte para la periodización de la literatura argentina”, *Revista de Literaturas Modernas*, Anexo V, Tomo II, Universidad Nacional de Cuyo. 201-217.
- Veiravé, Alfredo (Ed.) (1968). *Capítulo N° 49. “La poesía: la generación del 40”*. Buenos Aires: CEAL.
- Verzera, Lorena (2013). “Política y cultura en los años ’70: El itinerario de Canto Popular Urbano”, *TRANS-Revista Transcultural de Música* (17). <https://www.sibetrans.com/trans/public/docs/trans-17-12.pdf>
- Vezzetti, Hugo (2009). *Sobre la violencia revolucionaria. Memorias y olvidos*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Vilarino, Idea (1965). *Las letras de tango: La forma, temas y motivos*. Buenos Aires: Editorial Schapire.
- Viñas, Ismael (2007). “Prólogo. Una historia de Contorno”, Ismael y David Viñas [et. al.] *Contorno: edición facsimilar*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional. III-IX.
- _____ (1996). *Literatura argentina y política II. De Lugones a Walsh*. Buenos Aires: Sudamericana.
- _____ (1968). “¿Qué es un intelectual?”, *Revista de problemas del tercer mundo*, N° 2, Buenos Aires, 61-70.
- Walsh, Rodolfo (2007). *Ese hombre y otros papeles personales*. Buenos Aires: De la Flor.
- _____ (1991). “Hoy es imposible en la Argentina hacer literatura desvinculada de la política [Entrevista de Ricardo Piglia]”, *Un oscuro día de justicia*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Warley, Jorge (1993). “Revistas culturales de dos décadas (1970-1990)”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 517-519, julio-septiembre. 195-208.

Yurkievich, Saúl (2007). *A través de la trama. Sobre vanguardias literarias y otras concomitancias*. Madrid: Iberoamericana.

