

## **Formas breves en la poética de Roberto Santoro: series, frases, slogans**

María Agustina Catalano  
Universidad Nacional de Mar del Plata

### **Resumen:**

El presente artículo analiza las formas breves en la obra poética de Roberto Santoro, y de qué maneras éstas se relacionan con distintas intervenciones de la cultura urbana (carteles, pintadas, estencil, slogan político, publicitario y otros). Será necesario pensar este recorrido dentro de un proyecto mayor de escritura y militancia que tiene vigencia en el presente y que construye diversos relatos en los espacios públicos, por ejemplo, en torno a la memoria de los desaparecidos y las víctimas del terrorismo de estado.

**Palabras clave:** Poesía argentina – Santoro – Serie – Política – Cultura

### **Abstract:**

This article analyzes the short forms in the poetry of Roberto Santoro, and in what ways they relate to various interventions of urban culture (posters, graffiti, stencil, political and advertising slogan). We'll need to think this route within a larger project of writing and militancy that is valid in the present, which building several stories in public spaces, for example, around the memory of the missing and victims of state terrorism.

**Keywords:** Argentinian poetry – Santoro – Serie – Politics – Culture

## 1.

La obra del escritor argentino Roberto Santoro<sup>1</sup> presenta algunas complejidades intrínsecas en su composición: papeles, series, proyectos inéditos organizados bajo distintos criterios, canciones, poemas publicados de manera individual en periódicos y revistas y, por último, colaboraciones entre el poeta y otros artistas. Este aparente ‘caos’ que llamamos complejidad supone una concepción particular de la obra, no como sistema cerrado sino como proceso o *continuum* que no se detiene y que, por ende, no termina nunca de fijar o establecer su sentido. Su poética se ubica a tras mano de las imposiciones editoriales o de mercado, como parte de un gesto deliberado de alejamiento del canon, de las grandes casas editoriales, la crítica literaria, los premios y reconocimientos. Santoro declaró explícitamente en una entrevista: “No escribo para los que escriben (...) No me importa el premio municipal, ni la obra en papel biblia, ni el status de la calle Santa Fe” (Vásquez 2003: 36). Sin embargo, la ausencia de una organicidad (también su carácter abierto, incompleto) podría relacionarse, sobre todo al momento de pensar en la edición de una ‘obra completa’, con las condiciones intempestivas que pusieron punto final a su vida y a sus proyectos.<sup>2</sup> En efecto, deberíamos hablar de una obra inconclusa o trunca, con poemas que todavía esperan su título o quizás un verso final, ediciones que no llegaron a concretarse, libros sin publicar, etc. No hay que pasar por alto el objetivo de la última dictadura de congelar o decididamente inhibir, algo que es imprescindible en toda construcción de conocimiento: la circulación y el intercambio de ideas (Funes 2008: 27). La desaparición física de autores e intelectuales implicaba, simbólicamente, también la de sus obras y sus creaciones.

---

<sup>1</sup> Roberto Jorge Santoro nació el 17 de abril de 1939 en el seno de una familia obrera de tradición anarquista. El *Diccionario Biográfico de la Izquierda Argentina* de Horacio Tarcus, enumera las distintas profesiones y empleos de Roberto Santoro: “Desarrolló su actividad poética mientras se ganaba la vida como tipógrafo, pintor, feriante, empleado en el sindicato de músicos y, finalmente, como preceptor en un colegio secundario” (2007: 604). Como escritor, participó de los diarios *Crítica*, *Cormorán* y *Delfín* –revista internacional de poesía–, *La hipotenusa*, *Amistad*, *¿Por qué?*, *Vigilia*, *Cero*, *Tiempos modernos*, *El maravilloso mundo del fútbol* (de *El Gráfico*) y *Crisis*. En 1965, fundó y formó parte del Movimiento Gente Nueva y en 1975 de la Asociación Gremial de Escritores. Se postuló en dos ocasiones para conformar el cuerpo directivo de la SADE (Sociedad Argentina de Escritores). A raíz de eso, su nombre se emparentó con el de intelectuales como Juan José Sebreli, Dalmiro Sáenz, Germán Rozenmacher, Elías Castelnuovo, David Viñas, Humberto Constantini, entre otros. Unos años más tarde, integró el Frente Antiimperialista por el Socialismo (FAS) donde se encontró con Haroldo Conti, y el FATRAC (Frente Antiimperialista de Trabajadores de la Cultura) en el que participaban también Nicolás Casullo y Daniel Hopen, ambos frentes ligados al Partido Revolucionario de los Trabajadores.

<sup>2</sup> Santoro fue secuestrado el primero de junio de 1977 de la Escuela Nacional de Educación Técnica N°25 “Teniente Primero Fray Luis Beltrán” del barrio de Once, donde desempeñaba la función de sub jefe de preceptores. Después, todo lo que hay son distintas versiones. Sabemos que dejó varios trabajos inconclusos, entre ellos, un libro sin publicar: *25 poemas negros sin filtro*.

Ahora bien, otra característica de la poética de Santoro es que, ya sea en sus libros o plaquetas como en sus publicaciones en distintos medios masivos de comunicación, los textos iban, casi siempre, acompañados –en la portada o en su interior– de ilustraciones, xilografías o dibujos de diversos artistas. Por ejemplo, *Poesía en general*, su primera edición de 1973, se publicó recubierto por una faja con un texto que remitía a un supuesto ‘error de imprenta’ y las tapas invertidas. Ahí se descubren algunas de las preocupaciones editoriales de Santoro y su grado de compromiso en el armado del objeto libro, es decir, su doble condición de escritor y editor. Por otra parte, se planteó con frecuencia combatir las imposibilidades económicas a la hora de publicar, formándose de manera autodidacta en el oficio de linotipista. “Yo la escribo, yo la edito, yo la vendo” (1997: 74) decía sobre la revista *La Cosa* que hizo circular en 1960, con solo 21 años. Desde sus primeros pasos, cuestionó el formato tradicional del libro, descartando la importancia de los materiales (hojas cocidas, tapa dura, etc.) y proponiendo formatos ‘menores’ (más accesibles) como las carpetas, los cuadernillos o ‘fanzines’ y las plaquetas. Esto es significativo dado que hizo hincapié, muchas veces, en la precariedad económica de la vida y la escasez de tiempo para el ocio de los trabajadores (los lectores). De esa manera, se proponía “sacar la poesía a la calle”, como decían los hacedores de *Barrilete*, algo que puede leerse además como la búsqueda de nuevos lectores de poesía. Hacer libros de precio accesible, livianos y breves, para llevar en el bolsillo y leer en cualquier lugar. Con ese objetivo en mente, emprendió la colección “La Pluma y la Palabra”, desde 1971 y hasta los últimos días, que consistió en la publicación de carpetas<sup>3</sup> de distintos autores, entre los que se encuentran algunos nombres resonantes como Raúl González Tuñón, Humberto Constantini, Álvaro Yunque y Elías Castelnuovo, entre otros. Esto le permitió no sólo divulgar autores no consagrados sino también armar su propia constelación de autores, afinidades y lecturas e incluirse en ella.

## 2.

“Si mi poesía no ayuda a cambiar la sociedad / no sirve para nada”, dice el poema “Declaración jurada” que da inicio a *No negociable*<sup>4</sup> (2013: 358). Casi como una amenaza o

---

<sup>3</sup> Eran carpetas de librería, abrochadas en las solapas con hojas sueltas adentro e ilustraciones. Ver: testimonio de Hugo Diataranto en *Tiempo Argentino*, 03 de junio 2011 disponible en <http://tiempo.elargentino.com/notas/si-mi-poesia-no-sirve-para-cambiar>

<sup>4</sup> Este texto fue publicado dentro de la colección antes mencionada, para la editorial Papeles de Buenos Aires. Consiguió editar más de treinta títulos, de los cuales el último (de Hugo Diataranto) quedó a medio hacer. Se trataba de cuadernos que contenían hojas sueltas abrochadas (los ‘papeles’) con una biografía sucinta del autor, un dibujo o ilustración, una “Declaración jurada” en la que exponía su pensamiento o compromiso y luego los textos. La lista está compuesta

sentencia, el juramento afirma por la negativa lo que la poesía debe ser y hacer. El hecho de no producir ninguna transformación o efecto hace tambalear todo el proyecto (no es casual que con ese verso comience su último y más importante poemario), líneas que funciona además como horizonte a donde hay que llegar, pero también como ultimátum que confirma para qué y por qué. A la pregunta de un periodista: “¿Por qué escribe poesía?”, Santoro objetó: “A decir verdad yo debiera contestarle con otra pregunta: ¿por qué respira?” (Vásquez 2003: 33). Pero el poeta no se dedicó a plasmar esas reflexiones en textos o ensayos críticos sino en su literatura; ahí delibera y propone qué es la poesía, cómo tendría que configurarse un lenguaje poético y un estilo, sobre qué bases y usos. La mayoría de sus *Series* (compilación de textos inéditos<sup>5</sup>) versan sobre la tarea y práctica poética. Algunas veces, adoptan la forma de los axiomas, recordatorios o definiciones: “la palabra/debe tomar estado público”, “sitiar el lenguaje/ y ocuparlo”, “el que ensucia las palabras/no puede lavarse las manos” (Santoro 2013: 419), “hacer que la palabra/sea un hecho” (422). Sociedad o pueblo suponen la figura del lector, y el trabajo del poeta está direccionado en ese sentido, contemplando sus posibilidades, interpretando sus búsquedas y pedidos, “Hablando claro”, como el título de una de las series, o “En pocas palabras”, nombre de un poemario publicado en 1967. Bajo esas premisas, se despoja al poema de (casi) toda norma: no se usan mayúsculas ni signos de interrogación o puntuación, se crean nuevas palabras y se subvierten algunos usos corrientes. La apuesta es por un lenguaje que no sea elitista ni reverencial, adornado en exceso o encriptado. Parte de su praxis poética consistía también en corregir, reescribir y anotar. “Él vivía con una libretita encima (...) anotaba desde chistes y cantos del tablón futbolero hasta las leyendas de los camiones, las de los paragolpes. Todo lo que tuviera un matriz popular iba a parar a esa libretita”, recuerda su amigo Roberto Baschetti. De ese modo se explota al máximo la efectividad de pocos versos o pocas palabras, adoptando, sobre todo bajo su concepto de “serie”, la distribución y estructura de una pintada o un cartel. Esto no quiere decir que sus poemas pierdan estatuto poético, habría que pensar, en todo caso, si las formas callejeras no lo poseen también, en tanto símbolo y metáfora<sup>6</sup>. García Helder

---

mayoritariamente de nombres emergentes, alejados del canon o poco célebres, salvo algunos como Raúl González Tuñón o Vicente Zito Lema.

<sup>5</sup> El trabajo en series poéticas de Santoro pertenece a su obra inédita y forma parte del archivo personal que aportaron su esposa, Dolores Méndez y su hija, Paula Santoro, para la edición de *Razón y Revolución*. El criterio de organización de las series respeta la forma en que estaban agrupados los poemas en sus papeles personales. Sin embargo, hay distintas aclaraciones en la edición que explicitan medio y fecha de publicación o fecha de producción, si hay otras versiones, entre otros detalles.

<sup>6</sup> Varios autores - Gándara (2002) y Kozak (2004)- se han encargado no sólo de rastrear los orígenes y las derivas de los graffitis y demás expresiones urbanas sino también de pensar líneas de continuidad, contextos de mayor presencia y valor actual.

observa que la poesía de mediados de los cincuenta de a poco va a ser infiltrada por elementos del lenguaje cotidiano y que “ya no se privilegia tanto la invención ni las joyas del inconsciente como lo que hay o puede haber de común entre el poeta y el hombre corriente” (1999: 214). En ese pasaje o nacimiento de nuevos modos del decir poético podemos ubicar la obra de Santoro. Ingresan así experiencias lingüísticas provenientes de los medios masivos de comunicación o de la cultura urbana como el slogan, la calcomanía, el panfleto, la publicidad y los grafitis, que tiene su antecedente más próximo en el arte pop norteamericano<sup>7</sup>, con su relocalización argentina en la década del 60.

En cuanto a la estructura de los poemas, se advierte una predilección por las formas breves, no tanto porque se detenga en los detalles o la miniatura sino por el efecto o la potencia que tiene la condensación, la síntesis, muchas veces expresada en el último verso. Además, es llamativo observar cómo esta inclinación por estructuras de pocos versos se va a acentuando en el transcurrir de su obra. Una constante en la primera parte (la que se desarrolla durante la década del sesenta) son los poemas más extensos, de alrededor 20 o 25 versos, aunque estos sean de pocas palabras (cinco o seis como mucho). Sus últimos escritos del 76 y 77 se reducen a dos o tres palabras, como en “Despedida”, que dice: “Adiós, patria y hogar” (escrito el 27 de septiembre de 1976). La mayor parte de esos últimos poemas parecen anticipar, con tono premonitorio, el peor final, como “The end” (“El final”) del 12 de marzo de 1977 o “Finale agitato” (“Final agitado”) (Santoro 2013: 610-626). Esta pregunta -si es que existe alguna respuesta- persiste: ¿por qué Santoro escribe poemas cada vez más breves con el pasar de los años? Podríamos decir, en consecuencia, que no se trata de una cuestión contable (más o menos versos), sino que estamos frente una búsqueda en el plano formal que no se abandonó en ningún momento y que no es posible desligar de los modos de pensar y proyectar la literatura.

Barthes dice que la brevedad del haiku no es meramente formal; el haiku no es un pensamiento reducido a una forma breve sino a un “acontecimiento breve que encuentra de golpe su forma justa” (1990: 101-102). Nos interesa mencionar esta cita –más allá de las distancias entre Santoro y la forma japonesa del haiku– porque propone la superación de la antinomia forma/contenido, dos términos que no podemos desligar en su poesía ya que los procedimientos y elecciones formales borran los supuestos límites entre un afuera y adentro del poema. Por otro lado, también hay resonancias de la composición clásica del

---

<sup>7</sup> Debemos destacar que Santoro tenía vinculaciones con diferentes artistas plásticos y fotógrafos y que frecuentó, sobre todo durante la década del sesenta, el ambiente neovanguardista de la capital porteña, en pleno auge del Di Tella y el arte pop. Podemos notar esta influencia en las formas de publicación de sus primeros libros, ilustrados por Pedro Gaeta, Oscar Smoje y Miguel Ángel Rozzisi.

epigrama<sup>8</sup>, utilizada por el nicaragüense Ernesto Cardenal en su poemario homónimo publicado en 1961. Esto podría vincularse, en primer lugar, por la aparición de procedimientos de humor o el tono satírico típico del epigrama y, en segundo lugar, porque implica cierta continuidad o línea temática entre los poemas.

Volviendo a las *Series*, es necesario detenernos sobre el concepto. La idea de serie - mejor dicho, forma serial- es de raigambre filosófica y lógica, y puede remitirnos tanto a una sucesión homogénea como heterogénea. Gilles Deleuze dice, en *Lógica del sentido*, que la forma serial es esencialmente multiserial (1989: 33). Esto quiere decir que las series, en este caso poéticas, funcionan y se construyen (a sí mismas y a sus potenciales sentidos) en relación con otra, más o menos cercana, convergente o divergente, pero siempre otra(s), como una cadena o engranaje. De esa manera, vemos como todo el conjunto de series poéticas se interconectan entre sí y simultáneamente con otras que son 'externas': la tradición literaria, la publicidad, la serie política, entre otras, e incluso, con la propia poética de Santoro. En varios poemas, se altera el sentido de frases conocidas recurrentes tanto en el sistema culto de la literatura como en el registro urbano y masivo. Como en el caso del verso final, "muera el habitante que habla" (Santoro 2013: 309), en diálogo con una serie de frases como "mueran los salvajes unitarios", lema impuesto en tiempos del rosismo, y sus variaciones ("Mueran los enemigos de la organización nacional" de Urquiza, "Mueran los enemigos de la patria" o "Muera la anarquía", gritos de los patriotas durante los festejos del Centenario y su contrapartida, "Mueran los burgueses" (Bayer: 2016). La presencia de estas referencias permite pensar en una actualización del enfrentamiento o tensión política, que se expresa a fines de la década del sesenta en la figura de los militares como el eje de todo mal. Algo similar ocurre con "No lo dejen pasar" (313), verso que se puede emparentar con las señales de 'peligro' o los carteles indicativos de no pasar/no entrar. En dos poemas que se publicaron en *La Cosa*, "Instrucción cívica" y "Salud pública", se ironiza a partir de construcciones imperativas, en torno a lo prohibido, lo permitido, lo absurdo y a la posibilidad de trasgresión: "(...) No se resfríe/ No se deje morder/ Use sobretodo en invierno/ Barra diariamente su casa/ Espante las moscas (...)" (641). Aquí damos cuenta de la configuración de un clima de asfixia, que tiene que ver con el periodo dictatorial, pero también con la vida rutinaria o prestidigitada, sin sorpresas. Asimismo, aparecen refranes o expresiones populares,<sup>9</sup> como en "La iglesia en la hoguera" pero en

---

<sup>8</sup> Recordemos que el epigrama es una forma poética breve que tiene, en general, un carácter satírico o ingenioso y que encuentra sus orígenes en la antigüedad clásica. Fue utilizada entonces por Catulo y Marco Valerio Marcial y más tarde resignificada, por ejemplo, en las greguerías de Ramón Gómez de la Serna o los membretes de Oliverio Girondo.

<sup>9</sup> Entendemos el uso de este término desde la perspectiva planteada por García Canclini (1984), es decir, no como mera tradición 'espontánea' de la sociedad o como un elemento que se reduce a lo

clave irónica: “Los papas queman” (Santoro 2013: 611). O en el poema “Incendio”: “Se necesitaba tanta agua para apagar tanto fuego” (612). Por otro lado, el título de los poemas es imprescindible a la hora de pensar en las construcciones irónicas o lúdicas por el diálogo que se entabla con el cuerpo del poema. El último texto que cierra su último libro publicado en vida se llama “Descanso” pero no contiene justamente más que su título. Los epígrafes, las dedicatorias, los títulos, dialogan con el poema, son parte, y de ese modo se propone una lectura integral y problematizan las funciones que convencionalmente tienen asignadas los elementos del sistema paratextual. Algunas veces, los títulos indican tópicos, pero en su mayoría anticipan interpretaciones o funcionan como un verso más del poema; a partir de ellos también se arman series. Un ejemplo de esto último es la serie que podríamos denominar ‘lúdica’, ya que varios aluden a juegos infantiles como: “Adivinanza”, “Ronda” o “Trabalenguas” (Santoro 2013: 366-368). O la serie de la ciudad, donde en muchos títulos (a lo largo de toda la obra de Santoro) está presente Buenos Aires.

### 3.

Sarmiento inició su libro *Facundo* con una escena: la de una frase pintada en la pared con carbón, “On ne tue point les idées” (1977: 5), pero al mismo tiempo, inauguró una tradición de disputa del espacio público en la que median la cultura y la política. En *La invención de lo cotidiano*, Michel De Certeau piensa la ciudad como el resultado de un enfrentamiento constante entre el poder y su respectiva resistencia, en el sentido en que ve allí una posibilidad de alterar el ejercicio de ese poder y la disciplina que subyuga a los habitantes, otorgándole valor a las prácticas cotidianas (2000: 103-115). Por lo tanto, en el contexto de otro escenario de violencia (aquel que tiene como corolario el golpe de estado cívico-militar del 76), Santoro tiene consciencia del valor –al igual que Sarmiento– de las paredes como lugar periférico –no legítimo, en términos institucionales– pero centrales y de pugna, entre el Estado y la sociedad, y de los mensajes que sobre ellas se escriben. Claudia Kozak reconoce que durante las décadas del sesenta y setenta, las pintadas, sobre todo las que contenían consignas políticas, tienen un pico de visibilidad muy alto. Enunciados como ‘Patria o Muerte’, ‘Dios te ama’, leyendas de carteles tales como ‘Prohibido escupir’, son materiales reapropiados en la literatura de Santoro y que se despliegan como voces populares o anónimas, disciplinarias o hegemónicas (el sistema simbólico que, según Ángel Rama (1998), ordena y normativiza al mundo), de resistencia y

---

folclórico sino como una tensión entre hegemonía, resistencia y masividad. Las costumbres (sobre todo las más arraigadas y extendidas en las clases populares) son a veces formas de resistencia, aunque en otros casos no constituyen más que la rutina de la opresión.

marginales. En un marco en el que la disposición e inmediatez urbana adquieren mayor importancia, no sólo en las prácticas artísticas sino también políticas, Santoro transmuta al texto en función de las nuevas expresiones callejeras, acentuadas por la convulsión política. Cabe recordar que algunos de sus poemas o textos escritos en colaboración con otros poetas, funcionaron como volantes en acontecimientos políticos como la visita de Pinochet a la Argentina en 1974. Hay resonancias de consignas políticas de la época como “Perón o Muerte”, otras del mayo francés como “Prohibido prohibir” o “Sean realistas: pidan lo imposible”. Pero estas formas conviven con otras, como en *No negociable*, donde los poemas adoptan el formato del juego infantil: canciones o coplas, adivinanzas, trabalenguas, acertijos. Allí la inocencia y el asombro de un niño desnudan la crudeza de una realidad violenta y sanguinaria:

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

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

Las preguntas ingenuas que no lo son tanto, los diminutivos y la retórica del juego cuestionan y desnaturalizan el escenario cotidiano de la muerte y la tortura. Como la violencia y la ternura simpatizan y hasta se complementan también lo hacen el amor con ‘la mierda’. Tanto una como otra, son matrices creadoras con las que Santoro logra una interesante síntesis entre lo más horrible y lo más tierno del mundo.<sup>10</sup>

La ciudad de Buenos Aires (o la ciudad, a secas) es una materia que no se agota y que está presente en un sinnúmero de discursos, géneros y textos. En la poesía de Santoro es un tema recurrente, aunque nunca aparece de manera idéntica. Si recupera la tradición del tango, lo hace pasándola por su tamiz personal. Si recurre al lunfardo lo fusiona con imágenes surrealistas, la jerga militante y la sátira. Es decir, se abandona el tono elegíaco característico y fundante del tango y otras estéticas que podríamos considerar cercanas (como la poesía neorromántica de los 40), para adoptar otro de carácter más experimental y humorístico. En este sentido, sería pertinente revisar la inscripción de Santoro dentro de una línea ‘urbana’ o de ilusión del ‘puro extra-texto’, como lo hace Delfina Mushiatti en “Las poéticas de los 60” (1989: 134). Más bien, Santoro se ubicaría en una zona de cruce

---

<sup>10</sup> Algunas imágenes poéticas nos remiten a acontecimientos históricos como el Mayo Francés o la Primavera de Praga (la bomba con flores, por ejemplo).



(al igual que Edgard Bayley y Francisco Urondo) en la que se conjugan más de una tendencia y más de una operación textual. A diferencia de las poéticas que tienen raíces o segmentos ligados al tango (Boedo, el teatro costumbrista, autores como Juan Gelman y Paco Urondo), Santoro no adopta el tono afligido ni propone una vuelta al barrio como solución al conflicto interior. No hay nostalgia dado que la infancia no se rememora porque persiste en el presente, ni tampoco se anhela la vuelta a un espacio determinado (conventillo, barrio, etc.) porque la cartografía urbana está alterada: “al centro un barrio se fue el barrio ahora es el centro” (2013: 254). La repartición temporal y espacial adquiere matices mucho más complejos porque tiene la plasticidad del movimiento, el que transporta la “frustración portátil” (243). Se busca algo, alguien, se camina y se recorren lugares, de manera inconsistente, es decir, sin poder fijar ningún punto, sin habitarlos, como en el poema “III” de *El tango que se queda*:

(...)  
que no sabe  
que no quiere que te fuiste  
que ya estás en cualquier lado  
que ya nunca por corrientes  
ni tan sólo por el bajo.  
(240)

Las coordenadas urbanas (calles, avenidas, frentes de casas, etc.) están en función de un recorrido difícil de establecer, sin rumbo, cercano al andar errante de Baudelaire o de Leónidas Lamborghini en *El solicitante descolocado* (1971). Podríamos decir, además, parafraseando a Ana Porrúa, que Santoro comparte con Lamborghini su oposición al sentimentalismo poético, a la elegía o ‘lagrimita’, como decía (2011: 12).

Al igual que en el tango, de la ciudad se desprenden otros subtemas y aparecen algunos personajes como los cantores, compadritos, malandrines y los rincones predilectos, la vereda, la esquina, el balcón. Pero Santoro se aleja de las trivialidades e incorpora otros espacios emergentes como la villa, con sus casas de ‘lata’ y calles de tierra, heredera del conventillo y del arrabal. Igual que Raúl González Tuñón, en estos poemas las cosas, las calles, las ventanas, el bondi o el tranvía, interactúan con el sujeto y no son sólo objetos decorativos. El núcleo urbano y sus representaciones no se pueden reducir sólo a la vida bohemia porteña o al registro cotidiano de la lengua. En “Ballet Balar Babel” (publicado en 1964), por ejemplo, todo desborda (sobre todo la lengua y su sintaxis) y aunque hay referentes que pueden reconstruirse, más bien se trata de una ‘ilusión de puro texto’:

de punch de match coach de grill de room y park de gil ketchup del bridge  
sweater stop y chicle del spleen boutique ciudad con piedra de esmeril okey  
blue jean de nouvelle vague king size solong english school Juliette Miami

beach cotización café dolar dolor de calle san martín el tango souvenir girl  
carnaval con hervidero bat turista bob bb no va al placé (...) (Santoro 2013:  
259)

La ciudad ha sido invadida por carteles en otros idiomas, de términos absurdos, casi impronunciables sin signos de puntuación. Podríamos incorporar a la lectura la dedicatoria de este poema: “a los que sufrimos este infierno” (2013: 258). El pronombre podría indicar la topografía del poema, la gran Babel de voces superpuestas, voces de animales (que dan balidos<sup>11</sup>), de cuerpos uno encima del otro. Es decir que, la ciudad que podemos reconocer fácilmente en el tango o en otros autores, es casi imposible de identificar en Santoro. El poeta no anda rumeando por las calles, buscando su propia experiencia sino que padece, se siente invadido, rechaza su alrededor. Algo similar ocurre con los personajes marginados de la ciudad. En *Poesía en general*, un libro dedicado a los artistas y amigos, presos políticos, torturados y “a los que vendrán para seguir luchando” (308), aparece el militar (en sus distintos rangos) como sujeto central en los textos, ya no como personaje típico de la ciudad sino como figura alegórica de la censura, el miedo y la represión, y como enemigo al que es necesario destruir, generador de una violencia que se irá acrecentando en publicaciones posteriores.

Podemos hablar en la poética de Santoro de, al menos, dos ciudades: una en la que los colectivos matan mariposas y los militares prenden fuego bibliotecas y otra, en la que las bombas arrojan flores y es posible tener ‘un metro’ de alegría. El contraste se produce por asociación entre distintas formas: la ternura es una calesita, un bonete, un beso y la muerte, personificada por los policías, militares, jueces y abogados. En ningún momento se produce o se aspira a una síntesis entre esas dos Buenos Aires que conviven. La utopía del amor y la dulzura parece tan posible como lejana y está una y otra vez obstaculizada por los dueños de las cosas y la violencia que ejercen. La poesía y la palabra corren siempre el riesgo de ser prohibidas, justamente por el valor que tienen en la definición entre dos mundos que, aunque cohabiten, se impugnan mutuamente. De ese modo, se advierte una diferencia entre sus poemarios publicados entre 1963 y 1967 (*El último tranvía*, *Nacimiento en la tierra*, *Pedradas con mi patria*, *De tango y lo demás*) y *Poesía en general* y *No negociable* de mitades de los setenta. En estos últimos, las representaciones de una ciudad ideal se reducen casi en su totalidad: Buenos Aires no es otra cosa que un cementerio:

a mi país se le han perdido muchos habitantes  
y dice que algún cuerpo de ejército los tiene (...)

---

<sup>11</sup> Balar significa “dar balidos”, acción que se refiere a las voces del carnero, el cordero, la oveja, la cabra, el gamo y el ciervo (RAE: 2014).

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?  
(Santoro 2013: 359)

Los poemas se vuelven preguntas sin respuesta, y a través de las repeticiones, puro eco: “en cuál de estas 3 ciudades/ asesinaron a/ Mariano Pujadas/ Ana María Villareal de Santucho (...) en Rawson/ Bahía Blanca / o en Trelew” (Santoro 2013: 370)<sup>12</sup>. Ya no hay calesitas, payasos ni bocas que se besan, ahora hay tanques de guerra, pérdidas y ausencias. Solo queda la felicidad absurda de tomar una *coca cola*:

usted sabe  
que el país no anda  
que apoya su sonrisa en dos muletas  
sin embargo está bien claro  
que todo va mejor con coca cola.  
(371)

La ciudad se vuelve una lengua, es decir, un sistema de significación (Barthes: 1993) que interpela al poeta, lo acecha con sus mensajes, lo estimula a través de voces publicitarias que piden que consuma, compre, use y también de otras voces que marcan continuamente qué hacer y qué no, dónde y cuándo, voces que cuidan el orden social y organizan las vidas de los sujetos, hasta el extremo de afectar el paisaje íntimo del hogar: “¿qué hace el tanque parado en la puerta de mi casa?” (292). Voces que claman justicia, que gritan o interrogan, que sentencian:

(...)  
no lo dejen pasar  
hay que matarlo  
si no se reproduce.  
(313)

---

<sup>12</sup> Este poema formó parte de una antología de textos, imágenes, artículos y otros, que se llamó *Informe sobre Trelew*, publicada al cumplirse dos años de la masacre de Trelew por el grupo *Barrilete* y el *Frente de Trabajadores de la Cultura* (FATRAC), en colaboración con la Comisión de Familiares de Presos Políticos, Estudiantiles y Gremiales (COFAPPEG) con el objetivo de rendir homenaje a los militantes fusilados el 22 de agosto de 1972 en la Base de la Marina ‘Almirante Zar’.

4.

Varias décadas más tarde, durante el menemismo y en adelante, distintos poetas y artistas,<sup>13</sup> con la misma apuesta por lo colectivo, revitalizaron muchas de las prácticas editoriales que llevó adelante Santoro –autogestión, ediciones artesanales– y dieron lugar a otras nuevas –el *copyleft* o el *e-book*, resultado de la aparición de internet–. Esto nos permite pensar en cierta contemporaneidad de su perspectiva editorial y que, como ya dijimos, involucra además una manera particular de pensar a la literatura. Al respecto, Ricardo Piglia dice en *Los diarios de Emilio Renzi* que

lo que justifica históricamente a un escritor no es su permanencia en el aire de los tiempos sino que su realidad es una especie de presente continuo que lo hace contemporáneo en algunas épocas y lo oscurece en otras. (2016: 226)

Lo contemporáneo<sup>14</sup> es dinámico e implica también tomar distancia de la propia época. En su momento, la propuesta editorial y poética de Santoro ‘se oscureció’ aún más que en el presente (por motivos que ya fueron mencionados), o por lo menos no tuvo un alcance tan amplio y sostenido en el tiempo. Aunque sabemos que la lectura de Santoro desde el presente requiere todavía una dedicación más extensiva y profunda, creemos que detectar problemas en torno a su obra y al menos advertir continuidades de su poética en los tiempos que corren, es el inicio necesario de un camino de revitalización de su obra, más allá de sus filiaciones con otros escritores, más allá de los grupos que integró y más allá de las tendencias estéticas.

En junio de 2014, en el aniversario de la desaparición del escritor, un movimiento cultural-audiovisual juvenil, denominado “Hagamos lo imposible”, parte de Corrientes de Organizaciones de Base-La Brecha-, realizó estenciles en Buenos Aires, en las zonas lindantes a la Escuela Técnica N° 25, con la fotografía que Juan Carlos Malieni en 1971, en la que Santoro aparece con una palabra escrita en su frente: ‘poeta’. Esto ocurrió en el

---

<sup>13</sup> Para mencionar algunas editoriales y colectivos más relevantes de la década del noventa y la actualidad: *Belleza y felicidad*, *Ediciones del Diego*, *Siesta*; *Vox* y *Eloísa La Cartonera*, dos de las tantas editoriales autogestionadas que comercializaron libros y revistas hechos de materiales como cartón. Actuales o jóvenes como *Los-proyectos* y *Determinado rumor*, son íntegramente digitales (e Pub/e-book). Muchas publicaron y publican sus libros de manera virtual y también en papel, algunas se venden en grandes librerías y otras sólo en ferias y circuitos independientes. Se destacan, en este sentido, los trabajos de Celina Manzoni (2001), Malena Botto (2006) y de Matías Moscardi (2014).

<sup>14</sup> Para Nietzsche (2002) lo contemporáneo reside justamente en la distancia respecto del propio tiempo. El sujeto contemporáneo es aquel que se vuelve inactual en su época o que no encaja perfectamente y por medio de ese desvío, a diferencia del resto, puede pensar y aferrarse a su tiempo. Este planteo es recuperado posteriormente por Agamben (2008) en su texto “¿Qué es lo contemporáneo?”.

marco del proyecto “Almanaque popular”, integrado por varios escritores, en el que se propusieron disputar el sentido tradicional de la agenda de efemérides existente. Por un lado, se podría pensar que la relación de la literatura de Santoro con la cultura urbana no es unidireccional sino todo lo contrario y, por el otro, que en la elección del rostro para pintar las paredes se descubre el indudable objetivo de ponerle cuerpo o cara al desaparecido (Julio López, Luciano Arruga, otros), posibilitando así la construcción de una memoria múltiple, pública y colectiva, dando lugar a nuevas representaciones y percepciones sociales de nuestro “pasado en conflicto”<sup>15</sup>. En la misma escuela, también se llevó adelante un trabajo de fotomontaje en donde se pueden ver fotografías en blanco y negro del escritor, ocupando distintos espacios físicos del establecimiento. Estas intervenciones nos permiten repensar algunas preguntas en torno a la composición de la obra y el lugar del cuerpo. Gustavo Buntinx habla, en su artículo “Desapariciones forzadas/ Resurrecciones míticas”, acerca del principio de “presencia y vida”, enfrentado a otro que denomina como de “representación y posteridad”. Éste último nos remite al poder de lo establecido y sus imágenes petrificadas, en cambio el primero, al poder de la utopía. Mientras que uno se enclaustra dentro de mausoleos, el otro refunda espacios públicos de vida y de historia (2008: 255). De ese modo, decimos que Santoro vuelve, cobra vida, en blanco y negro, en rojo, en aerosol, en papel fotográfico, permanece, está.

## **Bibliografía**

AA. VV. (1997). *Tramas para leer la literatura argentina*, vol. 3, n° 7, Córdoba.

Agamben, Giorgio (2008). “¿Qué es lo contemporáneo?” Disponible en <http://19biental.fundacionpaiz.org.gt/wp-content/uploads/2014/02/agamben-que-es-lo-contemporaneo.pdf> Último ingreso 20/11/2017

Barthes, Roland (1990). *El imperio de los signos*. Madrid, Mondadori.

----- (1993). *La aventura semiológica*. Barcelona, Paidós.

Baschetti, Roberto. “Roberto Jorge Santoro”. *El Ortiba*. Disponible en <http://www.elortiba.org/old/santoro.html> Último ingreso 19/10/2017

Bayer, Osvaldo (2016). “El crimen político”. *Página 12*. 23 de abril de 2016. Disponible en <https://www.pagina12.com.ar/diario/contratapa/13-297620-2016-04-23.html>

---

<sup>15</sup> Dice al respecto María Inés Mudrovic (2009: 14-15) que se trata de aquel “pasado que no pasa”, no importa cuán alejado esté en tiempo cronológico, todavía en el presente continúa siendo problemático. En este caso, nos referimos a la década del setenta y en particular a la última dictadura cívico-militar.

Botto, Malena (2006). "1990-2000. La concentración y la polarización de la industria editorial". José Luis de Diego. *Editores y políticas editoriales en Argentina (1880-2000)*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Buntinx, Gustavo (2008). "Desapariciones forzadas/Resurrecciones míticas". Longoni, Ana y Bruzzone (comp.) *El siluetazo*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo: 253-284.

Certeau, Michel de (2000). "Capítulo VII. Andares de la ciudad". *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer*. México, Universidad Iberoamericana: 103-115.

Deleuze, Gilles (1989). *Lógica del sentido*. Barcelona, Paidós.

Ditaranto, Hugo (2011). "Si mi poesía no sirve para cambiar". *Tiempo Argentino*. Disponible en <http://tiempo.elargentino.com/notas/si-mi-poesia-no-sirve-para-cambiar>  
Último ingreso 16/11/2017

Funes, Patricia (2008). "Desarchivar lo archivado. Hermenéutica y censura sobre las ciencias sociales latinoamericanas". *Iconos. Revista de Ciencias Sociales* 30: 27-39. Disponible en <http://revistas.flacsoandes.edu.ec/iconos/article/view/246>. Último ingreso 14/08/2017

Gándara, Lelia (2002). *Graffiti*. Buenos Aires, Eudeba.

García Canclini, Néstor (1984). "¿De qué estamos hablando cuando hablamos de lo popular?". *Punto de vista* n° 20, pp. 26-31.

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*. Buenos Aires, Emecé: 213-234.

Kozak, Claudia (2004). *Contra la pared. Sobre graffitis, pintadas y otras intervenciones urbanas*. Buenos Aires, Libros del Rojas.

Longoni, Ana (2014). *Vanguardia y Revolución. Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta*. Buenos Aires, Ariel.

Manzoni, Celina (2001). "¿Editoriales pequeñas o pequeñas editoriales?". *Revista Iberoamericana*, vol. 67, n° 197, pp. 781-793.

Moscardi, Matías (2014). "La escritura poética y sus soportes en la década de los noventa". *Orbis Tertius*, vol. 19 pp. 8-20.

Mudrovic, María Inés (ed.) (2009). "Introducción. Representar pasados en conflicto". *Pasados en conflicto. Representación, mito y memoria*. Buenos Aires, Prometeo:13-31.

Muschietti, Delfina (1998). "Las poéticas de los 60". *Cuadernos de Literatura* 4: 129-141.

Nietzsche, Friedrich (2002). "De la utilidad y los inconvenientes de la Historia para la vida". *Consideraciones Intempestivas*. Buenos Aires, Alianza: 18-96.

Porrúa, Ana (2011). "Como el que sin voz estudia canto". En torno a la poesía de Leónidas Lamborghini". *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias y Culturales* 19/37: 11-32. Disponible en <http://www.revistaestudios.ll.usb.ve/node/66/> Último ingreso 20/11/2017.

Piglia, Ricardo (2016). *Los diarios de Emilio Renzi. Años de formación*. Buenos Aires, Anagrama.

Rama, Ángel (1998). *La ciudad letrada*. Montevideo, Arca.

Real Academia Española (2014). *Diccionario de la lengua española*. Disponible en <http://dle.rae.es/?id=4tBk8Uf> Último ingreso 21/11/2017

Santoro, Roberto (2013). *Obra poética completa. 1959-1977*. Buenos Aires, Razón y Revolución.

Sarmiento, Domingo Faustino (1977). *Facundo*. Caracas, Biblioteca Ayacucho.

Vásquez, Rafael (2003). *Informe sobre Santoro*. Buenos Aires, Libros de Tierra Firme.