

Roberto Santoro: retrato del poeta como saltimbanqui

Agustina Catalano¹

32

En 1962, el escritor argentino Roberto Santoro creó *La Cosa*, una revista de humor que constó de un único ejemplar y que él mismo vendía y promocionaba todas las noches 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” (GAETA, 2008, p. 13). Esa escena sintetiza, en cierto modo, varios ángulos que presenta la imagen de escritor de Santoro. Por un lado, hay algo del orden de lo corporal que tiene que ver con la venta ambulante, pero también con la declamación: poner el cuerpo y la voz para la propia escritura, y habilitar espacios de encuentro con futuros lectores. Toda una *exteriorización* de sus intervenciones artísticas y literarias—gesto característico de Santoro, como se verá a continuación— que nos remite a una búsqueda constante por enlazar literatura, vida, amistad y juego. Por otro lado, es necesario apuntar que la literatura y la cultura son inseparables de su dimensión material, es decir, la edición, impresión y circulación en cuanto objetos. En este artículo buscamos reflexionar y analizar los vínculos que Santoro, desde sus textos, prácticas culturales y editoriales, entabla con la figura del saltimbanqui. Si bien su imagen de escritor es dinámica y

¹ Doctoranda en Letras de la Universidad Nacional de La Plata. Becaria del CONICET. Profesora y Licenciada en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata.

caleidoscópica², porque también contiene, por ejemplo, una constante militancia política y gremial, consideramos que estas continuidades o diálogos con el mundo del circo, de las varietés y de los espectáculos de raigambre plebeya no ha sido abordada aún en profundidad.

En su ensayo *Retrato del artista como saltimbanqui*, publicado en 1970, Jean Starobinski mencionan posturas, poses o actitudes con las que los artistas han elegido mostrarse, al menos desde el Romanticismo, y exponer la naturaleza del arte: el bufón, el saltimbanqui, el payaso. El saltimbanqui es una figura que recupera y se instala en un mundo circense, el mundo de las ferias de variedades, el teatro ambulante, la magia y las verbenas. Esta figura representa un “islote de maravillas” frente a la atmósfera grisácea de una sociedad en vías de industrialización, “una porción del país de la infancia conservada intacta”. Toda su imaginería tiene como pilares la espontaneidad y la ilusión, ambos apuntando a las necesidades de “un espectador harto de la monotonía de las tareas de la vida formal” (STAROBINSKI, 2007, p. 7-8). En esa monotonía irrumpe Santoro, con sus amigos/as poetas y artistas, con los que hizo las revistas *La Cosa* y *Barrilete* (1963-1974), con los que organizó numerosas lecturas de poesía, al aire libre, en plazas, sociedades de fomento, clubes y otros espacios públicos, en Buenos Aires principalmente, pero también en otras ciudades de la Argentina³. Estos espacios configuran un circuito de socialización de la literatura que establece distancias con aquellos de carácter más

² La noción de *imagen de escritor* de María Teresa Gramuglio (2013; 1992) propone abordar integralmente las figuras textuales y las estrategias (discursivas y no discursivas) que hacen al imaginario de un escritor acerca de la colocación de sí mismo y de sus prácticas en el espacio literario y social, poniendo énfasis en su carácter *imaginario*, esto es, como proyección y construcción. Esto último sugiere la idea de que un escritor no recibe o adhiere de manera pasiva a una determinada imagen, sino que la forja activamente, de forma más o menos consciente, más o menos planificada. Gramuglio menciona además la importancia de las relaciones establecidas con instancias regidas por otras lógicas: con “los sectores sociales dominantes o dominados, con aparatos institucionales y con dispositivos de poder”. (GRAMUGLIO, 2013, p. 100)

³ Acerca de las lecturas y viajes es posible encontrar diferentes 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* agrega: “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”. (VÁSQUEZ, 2009, s/p)

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. En esos eventos y en los viajes, estos artistas llevaban encima sus 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, entre otras, 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 vos aguda, desasosegada, perentoria: profería sus poemas breves e incisivos, especialmente los de “Uno mas uno humanidad”, rápida, velosamente (“como punialadae’ surdo”, que dirían en el campo criollo...). Procuraba un efecto tenso, de aclaración y determinación urgente, de señalización dramática. (s/f)⁴

34

La cita evidencia que muchas veces las lecturas iban acompañadas de una puesta en voz teatral, performática, singular, aurática, al decir de Walter Benjamin⁵. 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” (MONTELEONE, 2011, p. 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 (MONTELEONE, 2011, p. 153). Muchos textos de Santoro, o bien transponen la estructura de un diálogo, o bien interiorizan una voz imaginaria⁶. Por eso son habituales las expresiones que aluden a situaciones de habla y escucha, a ecos y voces: “se vienen las palabras” (SANTORO, 2009, p. 84), “yo podría decir [...]”, “entonces hoy te digo/ un cucurucho de bondad estoy gritando” (p. 73). En poemas como

⁴ Se respetó la ortografía original de la nota.

⁵ Las lecturas de poesía, en cuanto intervención artística, existen de manera completa en un espacio y tiempo determinados, es decir, en el espacio-tiempo de su puesta en escena y ejecución. Benjamin (2011) llamó a este rasgo del arte, su “aura”: una existencia irrepetible, ritual y mágica.

⁶ Todas las referencias a poemas de Santoro pertenecen a la compilación de su obra poética (2009). Consultamos la primera edición de *Oficio desesperado* en la que aparece el prólogo de Plaza (1962).

“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” (p. 63), “vos sabés lo que yo digo” (p. 77) o “vengo de nuevo a decirte” (p. 94). En otras ocasiones son refranes populares, muletillas como “pucha” o “qué cosa”, onomatopeyas –“cataplún”, “miau”, “pum pum”–, voces familiares que piden un cuento, “contame otro” (p. 67), “seguí contando cuentos” (p. 71), preguntas sin respuesta. 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 que se proyecta del poeta es la de quien “viene a decir” y como puede, sin rebusques ni artificios. 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 en 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.

Ahora bien, estos objetivos mencionados fueron guía de muchos proyectos y lo llevaron a convertirse en declamador de sus textos, a poner el cuerpo y la voz en lecturas, recitales poéticos, discursos políticos, entrevistas radiales. Y también en el teatro, donde 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 poemas⁷. La misma

⁷ 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

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 poemas-canciones de Santoro. 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 revista⁸. El subtítulo de la pieza, que podía leerse en una hoja que oficiaba de programa de mano, decía: “Jornada con algún que otro ripio de Roberto Santoro”. Si se analiza con detenimiento la información técnica acerca de la obra (actores, dirección, músicos, escenografía, etc.), vemos 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 término⁹. 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, hablamos de juegos y apelaciones lúdicas latentes en toda la obra de Santoro, que además involucraban, por ejemplo, lo respectivo al

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.

⁸ 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. Cf. <https://magioscopio.blogspot.com>

⁹ “Ripio” es una palabra proveniente del latín y significa “rellenar”. Cf. <https://dle.rae.es/ripio>

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. En el casamiento de su amigo Gerardo Berensztein –con quien hizo *La Cosa*– vendió 50 libros, promocionándolo a cada uno de los invitados¹⁰. 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. (SANTORO, 2009, p. 555)

37

El basurero, el pordiosero, el caballo de circo son las imágenes que el poeta-editor-vendedor elige como espejos que lo refractan: personajes errantes, plebeyos, transeúntes, que buscan ayuda y complicidad del resto. La literatura existe por y para ese otro al que se interpela, 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, obligación que se adquiere por el hecho de vivir en sociedad¹¹. Santoro devuelve a la literatura una función social y comunitaria que Johan Huizinga atribuye, sobre todo, 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, p. 154)

¹⁰ Entrevista inédita a Gerardo Berensztein en Castelar (2019).

¹¹ Cf. <https://dle.rae.es/oficio>

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, p. 22)¹². Así, 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, desvíos. O con el hombre de uniforme blanco, rapado, que está haciendo el servicio militar en la marina y recita poemas en un café¹³. 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. 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). Para Bajtín, los saltimbanquis, al igual que los alquimistas, son “vendedores de panaceas universales” que, a través de sus cuerpos, prometen inmortalidad, elixir, cura contra los males (2003, 289). En ese sentido, el poeta también ofrece 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 diarias; en ese tránsito, a su vez, crea y modula un personaje, se inventa a sí mismo como autor y editor, escribe una ficción y

¹² 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. (HUIZINGA, 2007, p. 168-169)

¹³ 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, p. 80)

la pone en escena (MEZOIZ, 2013)¹⁴. Y en esa ficción, se concede importancia a los objetos que se ponen a circular y no tanto a la individualidad, como si la literatura fuese un poder que trasciende a los sujetos de carne y hueso. Por eso Santoro afirmaba: “Mis poemas o mis cosas hablan por mí mejor que yo” (VÁSQUEZ, 2003, p. 37).

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” (1962, p. 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 cuanto figura que encarna “una porción del país de la infancia conservada intacta” (2007, p. 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” (2003, p. 313-314), en definitiva, la dislocación de toda estructura perteneciente a la cultura oficial, el destronamiento del miedo, las prohibiciones, las jerarquías, lo sagrado¹⁵. 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” o “una flor metida entre las venas” (p. 41), se escapan por el aire, son calesitas, pájaros que cantan, serpentinas, estrellas y solo hace falta “un ramo de abrazos para curar al mundo” (p. 51). Del otro lado se ubican el cansancio, el desprecio, los golpes, el dolor, los memorándums, no parar de pensar “cuánto tengo en el

¹⁴ Jérôme Meizoz (2007) utiliza la noción de *postura* para referirse a aquellas conductas o estrategias enunciativas e institucionales por medio de las cuales una voz y una figura construyen y muestran su singularidad en un estado del campo literario. La *postura* no es una mera construcción autorial que surge de los textos ni inferencias de los lectores, sino la producción y asunción deliberada de una imagen de autor determinada.

¹⁵ 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 esclerosis, de fanatismo y espíritu categórico, del miedo y la intimidación [...] de la nefasta fijación a un único nivel, y del agotamiento”. (2003, p. 98)

bolsillo” (p. 29) o de “correr el colectivo” (p. 25). El poeta es el que “trae el corazón abierto”, una “verdad en los labios” (p. 17) y grita “arriba los bonetes / yo quiero la alegría”. Para eso cuenta cuentos, tira besos, evoca los rituales de la infancia. En palabras de Bajtín, busca perturbar el orden para “abrir la vía a una seriedad nueva, libre, más audaz, lúcida” (2003, p. 313)¹⁶ y que, al mismo tiempo, no teme la muerte o las tragedias.

Parte de este universo carnavalizado, festivo, lúdico que emerge en la poesía de Santoro, 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.º4– 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–. Dentro de la misma experiencia, hay textos escritos entre tres o cuatro autores, a partir de anécdotas o chistes internos, que dejan entrever el juego, el deseo y la amistad, componentes indispensables para el desarrollo de la revista. Su impronta editorial busca sorprender y extrañar al lector, que ese encuentro con el objeto-libro provoque 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” (SANTORO, 2009, p. 657)– por el cual las tapas habían salido invertidas. 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” (p. 329). Los juegos paratextuales se reiteran en la obra de Santoro y se vinculan con su visión total del libro, en la que 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 es aleatorio que

40

¹⁶ Johan Huizinga observa que “en nuestra conciencia el juego se opone a lo serio”. Esta oposición permanecían inderivable como el mismo concepto de juego y no se presenta ni unívoca ni fija. Según Huizinga podemos decir: el juego es lo no serio. Pero, prescindiendo de que esta proposición nada dice acerca de las propiedades positivas del juego, es muy fácil rebatirla. En cuanto, en lugar de decir «el juego es lo no serio» decimos «el juego no es cosa seria», pero el juego puede ser muy bien algo serio. Además el juego excede esta oposición, así como también las de verdad y falsedad, sensatez y necedad, bondad y maldad, etc. (2007, p. 17-18)

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, p. 32)¹⁷. 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, p. 36). Porque también en las instancias de enunciación pública construye su imagen, se posiciona, se distingue, ensaya distintas muecas, aunque ninguna queda estática o fija. La lógica del circo, en cuanto sitio de variaciones, contorsiones, disfraces y cambios infinitos (STAROBINSKI, 2007, p. 12), se traslada a la literatura y da lugar a múltiples posibilidades identitarias de Santoro. El movimiento 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, y en esa pluralidad encuentra coincidencias con la del *escritor-intelectual comprometido* y en otras ocasiones se aleja o corre hacia nuevos límites y zonas.

La imagen del *escritor comprometido* se enmarca dentro del ideario revolucionario que desplegó la cultura de izquierda(s) a lo largo del siglo XX, y que en América Latina, durante los 60 y 70, se movilizó fuertemente gracias a la experiencia cubana encabezada por Fidel Castro y el Che Guevara en 1959. Durante este periodo, según Claudia Gilman (2012), tiene lugar la conversión del escritor en intelectual, pasaje al que se le adosaba el adjetivo de “comprometido” para enfatizar su intervención pública, su toma de posición política o la ausencia de la misma¹⁸. Entre sus varios atributos,

¹⁷ Según Premat, la figura de autor plantea una y otra vez, en diferentes espacios definidos, las preguntas del cómo escribir, qué escribir, cómo inventar una modalidad de autor en ciertas coordenadas culturales. Dicho en otras palabras, una imagen o figura de escritor es el resultado no solo de lo personal-biográfico, sino también de una construcción posterior y de las dinámicas textuales, de las concepciones de literatura y los modos de ubicarse. (2009, p. 35)

¹⁸ Sostiene Gilman: “A lo largo de los años sesenta y setenta la política constituyó el parámetro de la legitimidad de la producción textual y el espacio público fue el escenario privilegiado donde se autorizó la voz del escritor, convertido así en intelectual. Esta

este modelo 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, 2015, p. 88)¹⁹. 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 simbólico²⁰. “[...] cuando muera seguiré viviendo en estos versos”, expresa “Poema para no morir” de José Beláustegui (2005, p. 38). Otro de Paco Urondo afirma: “Estoy seguro de llegar a vivir en el corazón de una palabra” (2007, p. 296). Pero en Santoro, a pesar de que la literatura cumple una función vital, no hay deseo de posteridad o preocupación por el futuro. Su poesía se erige, más bien, como 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, p. 610). En un mundo en el que “la rueda gira gira la rueda [...]” (p. 268) y “nadie entiende nada” (p. 297), el poeta homenajea y preserva los placeres mundanos, como ir a comer a una pizzería, jugar al fútbol, bailar un tango. Acciones que empiezan y terminan en lapsos temporales breves, en versos breves, “hoy

conversión [...] es el resultado de varios procesos: la dominancia del progresismo político en el campo de las elites culturales; la hipótesis generalizada acerca de la inminencia de la revolución mundial; el debate sobre los ‘nuevos sujetos revolucionarios’ que intentaba pensar qué nuevos actores sociales llevarían a cabo la transformación radical de la sociedad [...] la voluntad de politización cultural y el interés por los asuntos públicos”. (2012, p. 29)

¹⁹“Si el presente es de lucha, el futuro es nuestro” (2011, p. 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”. (p. 3)

²⁰ 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). Cf. <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). Cf. <https://www.jornada.com.mx/2011/03/20/cultura/a08n1cul>

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, papel afiche o de un gramaje perecedero, hojas de cartón sin protección de ningún tipo, 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, p. 127)

43

La palabra no es tanto un lugar en el que el sujeto busca permanecer o eternizarse, sino aquello que se da junto con el ser, una entrega que se mide en “horas”, que existe en cosas microscópicas, etéreas como el rayo de sol sobre la ropa. El poeta es un trashumante, un viajero, un saltimbanqui sobre una cuerda, un barrilete al viento: liviano, ágil, voluble.

En 1975 Santoro escribe “Elogio del militante”, cuyos versos son una alabanza a las vidas de los militantes, los “santuchos”, los “negros Fernández”²¹, porque “ellos están para que el mundo cambie”:

ellos dicen Lenin
PRT
zona liberada
viva la guerrilla

ellos construyen el futuro
tienen hijos
santuchos
fusiles y consignas

combatientes y estrellas
obleas pegadas en la esquina
es el pueblo que los lleva

²¹ 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.

a vencer o morir por la Argentina

ellos andan olvidados de ellos mismos
Compañía de Monte victoriosa
empujando el amor para que viva[...].(2009, p. 593)

44

Allí, el sujeto no se incluye en esa tercera persona plural, en la jerga que ellos (los otros) hablan, sus hábitos e insignias, solo se limita a retratarlos, admirarlos, a celebrar su existencia y reconocer su aporte. Por un lado, porque los panegíricos se dedican siempre a otra persona, código implícito del género. Pero, por otro lado, se lee una distancia que el *yo* guarda con esas figuras heroicas, sublimes, gracias a la cual, en otros textos, puede recurrir al humor, la ironía y los juegos de palabras para retratar situaciones que los involucran. En ese sentido, la heroicidad correspondiente a la gesta revolucionaria de aquellos años, convive de manera paradójica 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 dicho modelo o ideal. El Che Guevara fue una de las figuras más emblemáticas (e idealizadas), quien, como dice Piglia, a través de la 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 goce mundano y las nimiedades que en la literatura de Santoro tienen lugar preferencial. Su proximidad con esos dispositivos tiene más que ver con algunos datos biográficos puntuales, como su militancia en el Partido Revolucionario de los Trabajadores durante los años 70, que con lo que su imagen de escritor irradia desde sus textos e intervenciones.

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 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 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. La semiótica de ambas capturas nos trae al bohemio, al artista, al desalineado, imágenes 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, p. 117); o “una *dandización* severa y tardía, brutal” inscrita en la mitología revolucionaria, como bien señala Nicolás Casullo (2004, p. 10-16). Ahí hay un punto de conexión, una continuidad. Pero lo que nos interesa, sobre todo, es la mirada pícaro de Santoro, 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.

Para Benjamin (2017), el escaso interés de la crítica por el circo da cuenta de la precaria situación en la que se encuentran las masas, de su miedo a la muerte y el creciente escepticismo contra establecimientos de embriaguez y estupidez. Como el domador de animales, el poeta trabaja sobre aquello amenazante y contrario al clima de juego o distracción circense, y lo ridiculiza, lo animaliza, lo reduce y vuelve inofensivo; ya no se trata de la *kátharsis* griega, de redimir o purificar los temores al verlos representados, sino de *profanar* su origen mediante la risa, la parodia, la chanza. Esto sucede, por ejemplo, con los militares y sujetos que ejercen poder y violencias. Santoro *profana* ese terror –el “enemigo” desde la óptica de la guerrilla revolucionaria–, tal como propone Agamben (2005), provocando cambios en la medida en que neutraliza el objeto de la profanación. Así, lo que era indisponible y separado pierde su aura y es restituido al uso común de los espacios confiscados por ese mismo poder. Este contrapunto puede apreciarse en poemas de *Uno más uno humanidad* (1972) o *Poesía en general* (1973), en los que son los vigilantes quienes “se

asustan del hombre de la bolsa” (2009, p. 294) o “el guardia entonces obligó a todo el mundo a que fumara” (p. 295). Las normas se tornan disparatadas, las jerarquías se invierten y lo que queda o “lo único que escucho es el golpeteo de mi máquina” (p. 305). El policía, el general, las fuerzas armadas devienen “animal vestido”, “tierno yacaré”, “culo gordinflón”, son un mar de pus y de odio, están llenos de caries, trafican panes (p. 309-329). Y esa es una potencial salida: romper el aislamiento, encontrarse y reír, al menos provisoriamente, porque quizás, como dice Benjamin (2017a), la carcajada acaso sea la emoción a la vez más internacional y revolucionaria de las masas.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005.

BAJTÍN, Mijaíl. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Buenos Aires: Alianza Editorial, 2003.

BELÁUSTEGUI, José. “Poema para no morir”. In: AA.VV. *Palabra viva. Textos de escritores y escritoras desaparecidos y víctimas del terrorismo de estado. Argentina 1974-1983*. Buenos Aires: Sociedad Argentina de Escritores, 2005, p. 38-39.

BENJAMIN, Walter. “La paz del circo”. In: *La tarea del crítico*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2017, p. 95-98.

_____. *Escritos sobre cine*. Madrid: Abada editores, 2017a.

BOCCANERA, Jorge. “El Desafío en Santoro: la sensibilidad del coraje”. *La poesía alcanza*, 2005. Disponible en: <https://www.lapoesiaalcanza.com.ar/noticias/6704-intervenciones-37>. Acceso en: 31 mar. 2021.

CASULLO, Nicolás. “Vanguardias políticas de los sesenta. Marcas, destinos y críticas”. *Revista de Crítica Cultural*, n. 28, s. p., junio. 2004.

GAETA, Pedro. “El hermano elegido”. *Revista El Colectivo* (Dossier sobre Roberto Santoro), Paraná, v.3, n. 20, p. 13-14. 2008.

GILMAN, Claudia. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2012.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón. “El circo”. In: _____. *Obras completas*. Vol.III. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 1998, p. 259-528.

GRAMUGLIO, María Teresa. *Nacionalismo y cosmopolitismo en la literatura argentina*. Rosario: Editorial Municipal de Rosario, 2013.

_____. “La construcción de la imagen”. In: _____. *La escritura argentina*. Santa Fe: Ediciones de la Cortada, Universidad Nacional del Litoral, 1992.

GROYS, Boris. *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra, 2015.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*. Buenos Aires: Emecé, 2007.

HUYSEN, Andreas. “Memorias de utopía”. *Diario de poesía*, Buenos Aires, Montevideo, Rosario, n. 36, s. p. 1995-1996.

MEIZOZ, Jérôme. “Escribir es entrar en escena”. *Estudios Revista de Investigaciones Literarias y Culturales*, Caracas, v. 21, n. 42, p. 253-269. 2016.

MICHARVEGAS, Poni. “Rejuntando pedasos de a cachitos”. *El Ortiba. Colectivo de Cultura Popular*. Sin fecha. Disponible en: <http://www.elortiba.org/old/santoro.html>. Acceso en: 10 mar. 2021.

MONTELEONE, Jorge. “Voz alta. Poesía, oralidad y declamación”. In: SILES, Guillermo (comp.). *Representaciones de la poesía argentina contemporánea*. Tucumán: LIRA/ERIMIT, 2011.p. 127-154.

PIGLIA, Ricardo. “Ernesto Guevara, rastros de lectura”. In: _____. *El último lector*. Barcelona: Anagrama, 2005.p. 103-138.

PREMAT, Julio. *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.

SANTORO, Roberto. *Obra poética completa (1959-1977)*. Buenos Aires: Razón y Revolución, 2009.

_____. *Oficio desesperado*. Buenos Aires: Cuadernos del Alfarero, 1962.

STAROBINSKI, Jean. *Retrato del artista como saltimbanqui*. Madrid: Abada Ediciones, 2007.

URONDO, Paco. *Obra poética*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007.

VÁSQUEZ, Rafael. “Breve historia de Barrilete”. *Aromito*, La Plata, 2009. Disponible en: <http://aromitorevista.blogspot.com/2009/01/breve-historia-de-barrilete-por-rafael.html>. Acceso en: 30 de mar. 2021.

_____. *Informe sobre Santoro*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme, 2003.

Resumen: Este artículo analiza la imagen de escritor en Roberto Santoro (1939-1977) desde un doble diálogo: con la figura del saltimbanqui, desarrollada por Jean Starobinski en su ensayo *Retrato del artista como saltimbanqui*, y con el modelo del *escritor-intelectual comprometido*, vigente durante los años 60 y 70. Para ello, consideraremos los poemarios, publicaciones en revistas y algunas intervenciones públicas o de índole artística y cultural de Santoro.

Palabras clave: Santoro; imagen de escritor; poesía; vida; juego.

Abstract: This article analyzes the image of the writer in Roberto Santoro (1939-1977), in a double dialogue: with the figure of the acrobatic, developed by Jean Starobinski, in his essay *Portrait of the artist as acrobatic*, and with the model of the *committed writer-intellectual*, in force during the 60s and 70s. For this we will consider his collections of poems, publications in magazines and some public or artistic and cultural interventions.

Keywords: Santoro; writer's image; poetry; life; play.

Recebido em 06/04/2021

Accito em: 27/05/2021