

# NOTAS SOBRE HUMOR, POESÍA Y POLÍTICA EN ROBERTO SANTORO

*NOTES ABOUT HUMOR, POETRY AND POLITICS IN ROBERTO SANTORO*

María Agustina Catalano  
CONICET  
Universidad Nacional de La Plata  
Universidad Nacional de Mar del Plata  
[a\\_catalano@outlook.com.ar](mailto:a_catalano@outlook.com.ar)

## ∞ RESUMEN

### ∞ PALABRAS CLAVE

Roberto Santoro  
Humor  
Poesía  
Política  
Violencia

*Gran parte de la literatura argentina de las décadas del sesenta y el setenta se configuró como una “literatura de la lagrimita”, expresión utilizada por Leónidas Lamborghini. El culto al sacrificio, la santificación de los muertos, la erotización de la violencia y del dolor son algunas inflexiones recurrentes durante esos años, quizás una de las etapas más sangrientas de nuestra historia. Roberto Santoro se distancia de esas modulaciones elegíacas y apuesta por el humor negro, la ironía y la risa para caracterizar y denunciar a los militares o recordar a las víctimas. Este artículo propone rastrear los modos en que su poesía articula con el humor y con la política y, al mismo tiempo, da lugar a un discurso crítico, irreverente y lúdico. Para eso, nos detendremos en los textos que van de fines de los sesenta, pasando por su última publicación en vida, No negociable (1975), hasta algunos papeles póstumos (1976-1977).*

## ∞ ABSTRACT

### ∞ KEYWORDS

Roberto Santoro  
Humor  
Poetry  
Politics  
Violence

*Much of the Argentine literature of the decades of the sixties-seventies was configured as a “literature of tiny years”, an expression used by Leónidas Lamborghini. The cult of sacrifice, the sanctification of the dead, the eroticization of violence and pain are some recurrent inflections during those years, perhaps one of the bloodiest stages of our history. Roberto Santoro distances himself from those elegiac modulations and bets on black humor, irony and laughter to characterize and denounce the military or remember the victims. This article proposes to trace the ways in which his poetry articulates with humor and politics and, at the same time, gives rise to a critical, irreverent and ludic discourse. For that we will consider the texts that go from the end of the sixties, going through his last publication in life, Non-negotiable (1975), until some posthumous papers (1976-1977).*



---

Recibido: 25/03/2019  
Aceptado: 10/05/2019

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

Enrique Santos Discépolo

## Penas que hacen reír

Roberto Santoro fue un poeta prolífico que, además de los numerosos proyectos editoriales y revisteriles de los que formó parte, dejó una obra de más de quince libros y algunos papeles que vieron la luz póstumamente.<sup>1</sup> En sus páginas emergen múltiples operaciones propias del humor, que mutan, se desplazan y van adoptando distintos matices a lo largo de su recorrido.<sup>2</sup> “¡Cuánto dolor que hace reír!” es el verso final del tango “Soy un arlequín” de Enrique Santos Discépolo –a quien Santoro rindió varios homenajes y dedicatorias– y que sintetiza o captura, de alguna manera, su mueca cómica. Podemos decir, siguiendo al tango, que la risa en la poesía de Santoro es una actitud frente al horror.<sup>3</sup> Este trabajo propone explorar ese gesto, distante o distinto respecto de otras propuestas estéticas vigentes durante el contexto de los sesenta-setenta argentinos.

A pesar de sus vaivenes, Santoro se aleja del tono luctuoso o elegiaco al que muchos apelaron para hacerse eco de lo que pasaba, y que en ocasiones buscaba conmover al lector con fines pedagógicos y/o moralizantes. Encontramos algunos ejemplos en Juan Gelman o en Francisco “Paco” Urondo, por citar nombres significativos dentro del campo literario, quienes recurrieron –aunque no siempre ni de manera lineal– a una construcción poética de la violencia o de la represión que se vivía en esos años, sin recurrir al humor.<sup>4</sup> A veces, en clave más o menos

---

<sup>1</sup> Todas las referencias a obras de Santoro corresponden a la segunda edición de su poesía completa publicada en 2009, por la editorial Razón y Revolución, que consiguió reunir en un solo volumen la totalidad de sus libros y organizar (con colaboración de Dolores Méndez y Paula Santoro) sus papeles y proyectos inéditos.

<sup>2</sup> Es muy basta y amplia la producción teórica en torno a la comicidad y el humor. Mientras que algunos autores plantean una oposición entre ambos conceptos (Pirandello, por ejemplo), otros incluyen al humor dentro del campo más general de lo cómico (el caso de Batjín o de Freud). A efectos de nuestro análisis, nos interesa no tanto entrar en estas particularidades, sino quedarnos con una definición más bien general del humor como un entramado de operaciones textuales/discursivas que logran poner en cuestionamiento el mundo conocido y al mismo tiempo provocar la risa.

<sup>3</sup> La cita corresponde al final del tango citado en el epígrafe, “Soy un arlequín”, con letra y música de Enrique Santos Discépolo (1929).

<sup>4</sup> Consideramos solo las obras escritas entre 1970 y 1977, es decir, desde la antesala de la dictadura hasta el momento de la desaparición de Santoro. Sabemos que las trayectorias de estos poetas son muy amplias y por eso únicamente nos referimos a lo producido durante ese momento. Por ejemplo, en *Cuentos de batalla*, Urondo reflexiona en torno a la pregunta de si existe un Poeta (con mayúscula) de la Revolución, denuncia el allanamiento de su casa y apunta la ausencia de un Sargento Cruz entre la milicia que fue a detenerlo. La cobardía y la ignorancia de los militares se

---

solemne, didáctica o indagatoria, el espacio poético se configuró como homenaje y recuerdo a las víctimas, en tanto modelos éticos y/o militantes; otras veces, como lugar de defensa o imaginación de programas políticos y también de exploraciones metafísicas —a menudo en clave autobiográfica— acerca de la vida y la muerte, el exilio o la pérdida, como tópicos recurrentes.<sup>5</sup> También es posible leer muchos de estos elementos en un corpus de poetas, más jóvenes y menos conocidos que Urondo y Gelman, como Daniel Omar Favero, Carlos Aiub, Joaquín Areta, Enrique Courau, entre otros.<sup>6</sup>

Santoro, por su parte, afirma y explota el potencial crítico de la risa, fuerza que, en algunos casos, estuvo asociada con Satanás o con la locura, tal como lo describe Charles Baudelaire en su ensayo *Lo cómico y la caricatura* (1988). La risa está siempre en una zona de intersección con la moral y, en la medida en que es considerada una práctica comunitaria o colectiva, hay que pensar también en posibilidades y límites de lo risible. Santoro nos pone, entonces, frente a una pregunta de apariencia simple, pero a esta altura ineludible: ¿de qué nos podemos (o no) reír? Este interrogante podría deslindarse en dos direcciones o dos momentos de su obra poética. En una primera etapa, el humor se roza con lo absurdo, lo inesperado y lo ridículo y se destaca la satirización de ciertos personajes o estereotipos como los burócratas, los profesionales o los escritores consagrados. En la segunda instancia, que corresponde al final de su trayectoria, el tono se vuelve bastante más cínico e irónico y el humor deviene negro, teniendo a la muerte como su principal referente. El pasaje entre uno y otro, como veremos más adelante, lo marca *Poesía en general* (1973), uno de sus últimos poemarios publicados en vida, donde ambas inflexiones confluyen y fluctúan.

---

muestran como contracara de la tenacidad que todavía conserva el yo poético, un “hombre perseguido” (2007: 474), que oscila entre el sufrimiento y la fuerza de sus convicciones ideológicas.

<sup>5</sup> No nos interesa tanto detenernos en una caracterización de las tendencias formuladas en las décadas del sesenta y setenta, de por sí heterogéneas y divergentes, ni tampoco hacer un trabajo comparativo entre Santoro y otros poetas. Aunque su obra no se posiciona en ningún momento “en contra de”, es necesario resaltar que circulaban otras propuestas estéticas para el tratamiento de referentes que Santoro comparte con otros autores/as, como los estragos del terrorismo estatal, la pérdida de amigos y familiares, la militancia política, etc. Leónidas Lamborghini (1987) hablaba de la poesía de “la lagrimita” para referirse a las poéticas que se acercaban a esos tópicos desde el lirismo, la elegía o el lamento. Su hermano Osvaldo esbozó una idea similar acerca de la “cosa llorosa” o “quejosa” (1980: 50) que identifica con González Tuñón, quien a su vez ejerció un peso significativo durante los sesenta y cuya obra fue difundida y tomada como “faro” por muchos jóvenes poetas como por ejemplo Juan Gelman. Queremos remarcar, por último, que todavía hoy los cruces entre humor y terrorismo de estado o dictadura no son los más habituales. Andrés Barba se detiene en la relación entre lo cómico (en la industria cinematográfica) y ciertas tragedias como el Holocausto, y plantea que la guerra y el genocidio ocupan un lugar sagrado e inexpugnable al humor (al igual que la religión o los dioses), donde el peso del dolor es muy fuerte y la broma no solo no es tolerada sino que en muchos casos es abiertamente combatida (2017: 143-144). En cuanto a la última dictadura argentina, quizás el cruce entre política y humor fue mucho más prolífico y sostenido en el caso de los medios gráficos, especialmente en el género historieta. Por ejemplo, en la revista *Humor registrado*, surgida en plena dictadura.

<sup>6</sup> Todos ellos aparecen en antologías o compilaciones de escritores desaparecidos y víctimas del terrorismo de estado, publicadas entre 2005 y 2010. En el caso de Courau, fue amigo de Santoro y publicó uno de sus libros bajo la editorial Papeles de Buenos Aires para la que Santoro dirigía una colección. Sabemos que hay matices y distancias entre estos nombres pero es posible ver una continuidad de ciertos tópicos y registros en los poemas producidos previa y durante la dictadura.

---

---

## El diente postizo de Kafka

“Kafka tenía un diente postizo / por eso los chicos se asustan del dentista” (Santoro: 2009: 300), dice uno de los poemas de *Uno más uno humanidad*. El humor en esos textos –que van desde fines de los sesenta a principios de los setenta– pretende mostrar el lado absurdo de la vida cotidiana, es decir, de las personas, lugares y cosas con las que interactuamos a diario, a veces mecánicamente. ¿Qué relación hay entre el diente postizo y el miedo al dentista? ¿Habrán leído esos chicos a Franz Kafka? ¿Sabrán quién es? Kafka tematizó en *Carta al padre* el respeto y el miedo a la autoridad paterna. ¿Serán los niños unos pequeños Kafka frente al dentista? Como sea, esos versos evidencian el doble movimiento de Santoro: buscar lo risible en los grandes nombres de la literatura como Kafka y la aparente falta de sentido en lo que acontece diariamente en el mundo. Podemos ver en esta cita el germen de un ejercicio que se profundizará después en *Poesía en general: la ridiculización de las figuras de poder y en particular de su fisonomía y sus actitudes*.

Sus primeros pasos nos retrotraen a *La Cosa* (1962), una revista humorística que él mismo editaba, escribía y vendía en las puertas de los cines; un “aparecedario satírico”, como indicaba el subtítulo.<sup>7</sup> ‘Sátira’ es justamente la palabra clave de este primer período, siendo como propone Bajtín (1986) “un género carnavalesado” (179), ya que produce modificaciones discursivas en función de una percepción carnavalesca del mundo.<sup>8</sup> En su poesía, el mundo que habitamos todos los días es un mundo al revés, donde los objetos y sujetos están dislocados, corridos de eje. En *La Cosa*, por ejemplo, hay una satirización respecto de los periódicos o revistas tradicionales que dan las noticias diarias y que, en cierto modo, son una voz legitimada o autorizada para la opinión pública.<sup>9</sup> Contra los nombres propios o marcas registradas de los medios de comunicación, aparece “La Cosa”, que puede ser todo y nada al mismo tiempo. A veces, es quien habla: “LA COSA ha descubierto después de una profunda investigación, que el negro es un ser humano” (632). Otras, es el referente: “La cosa es el revés del saco. / Oírme la cosa es esto: / lacarrasperadelpolítico / saltorranacarreramar / elpaísoccidentalcristiano / virgonosedejentardiafavorableel17 (...)” (630). La pregunta por quién o qué es *La Cosa*, puede desplazarse e interpelar al periodismo y a la comunicación en general y cuestionar la naturaleza o el origen de la información, incluso qué contenido identificamos como tal y qué no. Como en la cita, a veces las investigaciones o noticias son en realidad la descripción de un estado de cosas que para muchos puede ya ser conocido o evidente, como que los negros son seres humanos; la ironía desnuda el racismo latente en la sociedad, ya que no todos lo consideran así. Por otro lado, los juegos verbales y fonéticos también son un rasgo usual –en la cita son el amontonamiento de las palabras y la aliteración–, y dan lugar a

---

<sup>7</sup> Según Dolores Méndez, compañera de Roberto Santoro, solo constó de un número al que le pusieron deliberadamente n°4. Estaba impresa en un papel tamaño afiche y los mismos autores la vendían en la calle. Además de Santoro, participaron Rodolfo Campodónico, Gerardo Krauss y Norberto Salguero (Santoro 663).

<sup>8</sup> Bajtín (1986) considera a la sátira un género de origen antiguo, que se apropia de los discursos o géneros “serios” y los modifica, los altera o subvierte. En general, plantea Bajtín, la sátira (al igual que el carnaval) “rebaja” y aproxima aquellas figuras o elementos puestos por encima de los sujetos, los familiariza, los humaniza y vuelve maleables, flexibles.

<sup>9</sup> Un año más tarde, en 1963, Santoro encaró desde la revista *Barrilete* (1963-1974), la publicación de los “Informes”, donde la poesía era la que *informaba* acerca de los sucesos recientes (económicos, políticos, culturales, etc.) en forma de antología o compilación en la que participaban diferentes escritores y artistas. Véase “Los Informes del grupo Barrilete por Carlos Patiño” en *Revista digital Aromito*: <http://aromitorevista.blogspot.com/2009/01/los-informes-del-grupo-barrilete-por.html>.

---

---

un ludicismo poético que nos remonta hasta la vanguardia, al “carnaval del lenguaje” como lo llama Francine Masiello (1977) en relación a Oliverio Girondo.<sup>10</sup> *La Cosa* incluye además unas “Instrucciones cívicas” que dialogan de algún modo con los poemas de la serie urbana. En ellas se enumeran “consejos” tales como “No se resfríe / No se deje morder / Use sobretodo en invierno / Barra diariamente su casa [...] No se muera / Tampoco” (642). Lo mismo que “Campaña de Urbanidad”:

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 (646-8).

Estos ejemplos se relacionan con los discursos “oficiales” o institucionales que pretenden normalizar los cuerpos y las conductas humanas, a través de la imposición de determinadas normativas que en el poema son objeto de burla. El humor no solo produce la risa festiva, como dice Bajtín, sino que además habilita la rebeldía, es decir, incita a revisar y discutir la naturaleza de las órdenes. El uso de los imperativos presenta al menos dos problemas: por un lado, de parte de quien dicta las órdenes, ya que debe ser una persona autorizada o habilitada para hacerlo y, por otro, la capacidad de esas imposiciones de ser cumplidas por el resto. Según Bergson (2016) lo absurdo no es fuente de comicidad sino un medio a partir del cual lo cómico se nos revela (83). Aquí, eso absurdo parece surgir tanto de la posibilidad de que cualquiera (“La Cosa”) dicte esas sentencias, como de la convivencia de mandatos o sugerencias verosímiles como abrigarse, con otras imposibles de realizar como “no morir” –cuyo revés es la acción de “vivir” o “existir”–. El trasfondo del chiste se basa entonces en el sentido común: es absurdo –y también diríamos inútil– pedir lo que nadie puede hacer. La exageración, otro recurso típico de la comicidad, está dada por la acumulación de una cantidad considerable de normas y termina por asfixiar y saturar al sujeto que deviene marioneta o títere. Santoro, en términos de Bergson, toma un sistema de acciones y

---

<sup>10</sup> Los poetas dadaístas, con los que interactúa y se vincula Girondo, plantearon, a comienzos del siglo XX, juegos verbales que causaban sorpresa y desconcierto en sus lectores/espectadores. Tristan Tzara fue uno de los que propuso descubrir y experimentar a partir de una dimensión lúdica del lenguaje, contra sus convenciones y formas tradicionales. Aunque Santoro no va tan lejos (no pretende negar el sentido ni hacer un anti-arte) se podría pensar en algunos ecos de estos procedimientos típicos de la vanguardia en su poesía.

---

---

relaciones triviales y lo exaspera hasta el punto de evidenciar nuestra somnolencia y despertarnos a partir de ese carácter absurdo de lo cotidiano o habitual (84). El sujeto observa como un *voyeur*, con detenimiento y paciencia, y hace un inventario o registro de escenas y objetos que parecen no guardar ningún tipo de correspondencia entre sí, pero que concatenadas pintan el escenario grotesco y sinsentido del transitar diario en la ciudad:

hay un sillón tirado en el medio de la calle  
hay un perro ladrándome en el hombro (147)  
[...]  
los generales con los testículos plastificados  
y los empleados copulando adentro de un cesto de papeles  
y la gente que llora cuando se muere un arzobispo  
y las mujeres desnudas arriba de los colectivos  
y los estudiantes sietemesinos  
y los políticos con diarreas de verano  
y los funcionarios que no tienen calzoncillos  
y los economistas fabricantes de inodoros  
y los leprosos amantes de los secretarios  
y los burócratas con derrames infecciosos  
y los futbolistas atropellando con sus coches a los jubilados  
y los presidentes comprando materia fecal en los remates  
[...] (155)

En *Pedradas con mi patria* (1964) podemos percibir la realidad trastocada e irrisoria: cosas tiradas, cuerpos enfermos o infectados, sexo, accidentes y excremento en todas partes. Hay un desvío respecto de aquello que puede ser considerado “serio” (o que porta un sentido más o menos estable y compartido), como las instrucciones cívicas o las distintas profesiones enumeradas en el fragmento citado. Santoro juega con las suposiciones y presupuestos del lector respecto de lo “serio” o “profundo”, por ejemplo, las tareas que realiza o no realiza un oficinista o un político. Pueden resonar en esas líneas, levemente o de manera más bien sutil, las imágenes surrealistas creadas a partir del automatismo y el anhelo de una imaginación libre, esto es, sin regulación mental. En algunas construcciones como la de los futbolistas atropellando jubilados –por mencionar una de muchas–, recordamos la definición del Conde de Lautréamont de la belleza como un encuentro fortuito entre una máquina de coser y un paraguas sobre una mesa de disección. Más o menos consciente, Santoro muestra, a la manera de los surrealistas –quienes a su vez leen a Lautréamont–, que es posible reunir lo inesperado con lo ilógico o lo incoherente, lo plebeyo con lo culto, lo cómico con lo sobrio o mesurado, y que no todo lo que ocurre es siempre plausible de explicaciones racionales. En *Uno más uno humanidad* se enfatizan estos recursos y efectos:

un vientre se independizó de una mujer y acusa en las  
veredas  
a las chicas que van a estudiar piano  
los fabricantes de cinturones están desesperados  
porque una monja a las cuatro de la mañana descubrió  
su sexo

---

y quiere besar a todo el mundo (291).  
[...]  
a la hora en que los vigilantes se asustan del hombre de  
la bolsa  
y el profesor universitario se prueba el corpiño de su  
abuela [...]  
a ciertas y determinadas horas  
hay alguien que aún cree que Jesucristo levantaba pesas (294).

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

Bajo el título “Nos negaron su colaboración”, se listan los nombres de escritores y artistas que no quisieron, ficticiamente, colaborar con la revista *La Cosa*: el primero de ellos es Jorge Luis Borges, junto con Alberto Girri, Victoria Ocampo y Silvina Bullrich. No es casual que aparezcan estos apellidos del grupo Sur, ya que representan una elite intelectual y literaria de la que Santoro buscaba diferenciarse. De todos modos, lo interesante es la mezcla de nombres de todo tipo de épocas, rubros y alineaciones políticas y estéticas: Mirtha Legrand, el autor de *Mío Cid*, Sanfilippo, Rembrandt, Mao Tse Tung, etc. Poner a Borges al lado o a la par de “los concesionarios de carritos de la costanera” (629) es un gesto de irreverencia respecto del lugar que ocupa en el contexto cultural y a su vez de la importancia relativa que tiene su no-participación.<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> En el primer número de la revista *Barrilete* (hecha en ese entonces casi exclusivamente por Santoro) publican una nota titulada “Borges: afiliado n° 12.013”, en la que se lee una noticia extraída del diario *Clarín* donde se confirma la afiliación de Borges al Partido Conservador. Aunque no sabemos con certeza distinguir cuál es la información verídica y cuál no (se cuenta por ejemplo que las “mujeres conservadoras” le decían a Borges que “estaba en su casa”), colocar esa información en el número inicial de un grupo todavía nuevo dice bastante. Borges es un referente ineludible al momento de hablar de una “poesía de Buenos Aires”, lugar que los jóvenes de *Barrilete* pretenden disputar desde esas páginas. Ellos admiran y ponderan sus primeras obras como *Fervor de Buenos Aires* (1923) pero se distancian de él en lo que refiere a sus posicionamientos políticos.

---

---

## Más poesía menos policía

En 1973 aparece la primera edición de *Poesía en general*, recubierta por una faja con una leyenda-poema que remitía a un “error de imprenta” por el cual las tapas habían salido invertidas:

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

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

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

Este poema final plantea una disyuntiva; es decir, por qué habrían de pagar o respetar una ley, escritores o editoriales, en un país donde el “gobierno” que debería hacerla cumplir es ilegal e ilegítimo.<sup>12</sup> La literatura se abre una vez más como lugar de reflexión acerca de la legitimidad o viabilidad de las imposiciones externas, de arriba hacia abajo.

Bergson considera como recursos propios de la comicidad: la caricatura, la ridiculización y la deformación. En varios poemas de este libro, se utilizan dichas operaciones textuales para criticar política y socialmente al aparato represivo del estado, individualizado en las figuras del general y del policía. Los agentes del terror, los militares, los portadores de armas legales, “el hijo predilecto de la muerte” (315), son caracterizados a partir de la parodia y la ridiculización,

---

<sup>12</sup> El último poema se fecha en el mes de enero de 1973. Todavía el gobierno estaba en manos de la dictadura de Onganía, iniciada en 1966 con la interrupción de la presidencia de Illia, y que, por esos meses, tenía a la cabeza al teniente general Lanusse. Recién en marzo de ese año se convocó a elecciones y Héctor Cámpora resultó electo.

---

puntualmente, de su cuerpo o del aspecto físico. En primer lugar, se advierte especial énfasis en el “culo” del general, como parte predilecta para generar la risa. El segundo poema dice en los últimos versos: “Baja su culo gordinflón/ y a manera de efebo reluciente/ se caga en el país con toda el alma” (310). Como se lee en la cita, es habitual el uso de un lenguaje coloquial, escatológico por momentos, y repleto de términos provenientes del lunfardo. Es posible, asimismo, vincular esta imagen del general “gordinflón”, “traficante de panes” (324), de “barriga plagada de oropes” (326), con un estereotipo bastante difundido sobre todo en los medios masivos de comunicación (el cine y la televisión). Por ejemplo, el personaje del sargento García (Henry Calvin) de la serie televisiva *El zorro*, emitida durante la década del 50, o el personaje del “Comisario” de la serie argentina *Hijitus* (transmitida entre 1967 y 1974), por nombrar algunos de los más familiares. Esta imagen del policía tosco, obeso, con poca inteligencia y/o destreza –en tanto sujeto que *ejecuta* y no que piensa o razona como el detective/investigador– también encuentra algunas resonancias en el género policial y en el cómic, tanto norteamericano como argentino, hasta la actualidad.

En diversas ocasiones, la mención del “culo” da lugar a una serie de metáforas y juegos verbales relacionados con el excremento o la “mierda”: “el país está hecho mierda. / ¿quién lo desenmierdará? / el que lo desenmierde/ buen desenmierdador será” (368). En otro texto, “Penitencia”, se lee el mismo verso diez veces: “no debo tocarle el culo al general” (372). El culo es intocable, signo de autoridad o distinción, y al mismo tiempo origen de todos los males, podredumbre y descomposición.<sup>13</sup> Al igual que la panza, el culo es su sello distintivo: es muestra del exceso y la deformidad.

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

La secularización es una forma de remoción que deja intactas las fuerzas, limitándose a desplazarlas de un lugar a otro [...]. La profanación implica, en cambio, una neutralización de aquello que profana. Una vez profanado, lo que era indisponible y separado pierde su aura y es restituido al uso. Ambas son operaciones políticas: pero la primera tiene que ver con el ejercicio del poder,

---

<sup>13</sup> No es nuestro interés rastrear los diversos usos culturales y/o literarios del “culo” –que van desde Francisco de Quevedo, Luis de Góngora, Rabelais y Sade y llega hasta la televisión de nuestros días–, sino resaltar que Santoro apela a un acervo popular compartido, de chistes, guiños, burlas y expresiones sobre el “culo”. No resulta casual esta pluralidad de sentidos ya que, al menos en nuestro país, es un tópico presente en muchas expresiones de uso coloquial, como por ejemplo tener suerte (tener “culo”) o mal ánimo (estar como el “culo”).

---

---

garantizándolo mediante la referencia a un modelo sagrado; la segunda, desactiva los dispositivos del poder y restituye al uso común los espacios que el poder había confiscado (102).

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

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

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

## Poemas negros y sin filtro

Alain Badiou dice en su *Breve tratado sobre ontología transitoria* (2002) que “el poema no tiene porqué ser el guardián melancólico de la finitud” (20). Aunque el motivo de muerte o finitud de la vida se presenta casi como una obsesión en los últimos libros, eso es justamente lo que Santoro evita. Toda su obra puede leerse como un intento de “hablarle a la desgracia” (349), sin llorar, sin victimización y por momentos añorando el pasado, pero siempre mirando hacia el futuro. El tema de la finitud de la vida o del sujeto hay que anclarlo, en este caso, en un contexto histórico específico, signado por la violencia política, los golpes militares, la censura, la persecución y la desaparición de personas, incluido el propio Santoro. En su período final, el humor negro se hace presente con mayor énfasis que antes. La caricaturización del militar es sustituida por imágenes más crudas e irónicas; “poemas negros sin filtro” y ya no “poesía en general” o “cosas claras”.<sup>14</sup> En teoría, el humor negro se ejerce sobre situaciones que comúnmente darían lugar a sentimientos como la piedad, el temor o la lástima, y por eso, uno de los tópicos más recurrentes es la muerte.

---

<sup>14</sup> 25 *poemas negros sin filtro* es un título que Santoro pensó para un conjunto de poemas numerados y fechados en noviembre de 1976, que luego fueron publicados en su obra poética completa (Vásquez 2003: 14).

---

Al tratarse de asuntos que conmueven al sujeto o implican algún tipo de dolor es que se vincula o afecta directamente a la moral, muchas veces causando controversias o polémicas. También se suelen utilizar otros sinónimos como humor cínico, humor macabro, o como en el caso de Baudelaire: “lo cómico feroz”. André Breton (2007) retoma el concepto antiguo de “bilis negra” de la medicina helénica que asociaba los líquidos del cuerpo con el humor (estado de ánimo) de los sujetos, en ese caso, con la tristeza, el pesimismo y la melancolía. Para Sigmund Freud (1992, 1991) –a quien Breton retoma en su análisis– el humor es una manera, entre otras, de exteriorizar contenidos y asuntos conflictivos o dolorosos, en otras palabras, de decir cosas que de otro modo no podrían ser dichas. Él describe al humor negro como “el caso más grosero del humor, el humor de patíbulo” (1991: 216), al que, no obstante, reconoce como grandioso, ya que logra hacer confluir el efecto de familiaridad con el de extrañamiento. El humor negro provoca que el sujeto en vez de lamentarse o desesperar ante un hecho terrible, logre asombrarse y neutralizar sus consecuencias. Se lee en “Poema problema”:

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

La aparente naturalidad con que se afronta la tortura, como si se tratara de un mero acertijo matemático, es bastante audaz, y simultáneamente nos coloca en otro plano, donde surgen nuevos interrogantes, si se quiere, metafísicos: después de una tortura, ¿qué queda del torturado? ¿cómo se sigue? El poema pone en cuestión, ingeniosamente, la categoría “persona” en el momento posterior a una tortura. Hay, además, una paradoja entre la entonación infantil, que se mantiene bajo la forma del juego o problema matemático, y el referente, que ya no se trata de un error de imprenta (como en *Poesía en general*) sino de hechos de violencia física y muertes. El acento carnavalesco se atenúa paulatinamente y la “risa festiva” de la que habla Bajtín se pierde casi por completo. Ya no es más el cuerpo risible del gordinflón general sino los cuerpos de los luchadores populares, los compañeros, los fusilados:

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

Este poemario involucra constantemente al lector al abrir interrogantes. Lo mismo ocurre con “La emoción mayor de Buenos Aires” (370), texto que consulta: “¿en cuál de estas 3 ciudad / asesinaron a / Mariano Pujadas / Ana María Villareal (...) etc.?”. Luego nombra en forma de lista a todos los caídos, con nombre y apellido, y concluye: “en Rawson / en Bahía Blanca / o en Trelew?”. En este punto, es interesante hacer una comparación con el libro *Relaciones* de Gelman, publicado en 1973, donde él despliega, casi de manera excesiva, una serie de preguntas. La mayoría de los poemas que integran *Relaciones* contienen interrogantes o cuestionamientos, pero en clave retórica o reflexiva.<sup>15</sup> En el caso de *No negociable* se trata de preguntas con una entonación infantil

---

<sup>15</sup> Miguel Dalmaroni observa que las figuras del niño y de la infancia están más que presentes en Gelman y abarcan desde *Velorio del solo* hasta *Gotán* y poemarios posteriores. Sin embargo, en *Relaciones* son otras las imágenes que aparecen y las preguntas, que se imponen en casi todo el libro, están más orientadas a desmontar “estereotipos

evidente, que se construye a partir del uso de diminutivos, pero también porque abordan temas que podemos considerar “prohibidos”, no solo por la censura dictatorial que impedía literalmente hablar de las torturas y desapariciones, sino porque al generar dolor, muchas veces se evitan o soslayan. Esta modulación infantil o infantilizante, posibilita saltar esa lógica –muchas veces inconsciente– de lo reprimido, porque no repara en ella: pregunta, señala, insiste. En consonancia, Sergio Cueto dice que “el humor es el *ethos* de la infancia” (2008: 23), justamente porque vuelve al juego un hábito –y el humor habita jugando–, del que los niños no se cansan nunca.<sup>16</sup>

También la ironía es un recurso muy utilizado y opera como una suerte de conducto a través del cual canalizar la bronca frente a las injusticias: “Tratémonos dulcemente, hijo de puta (617). Los títulos dialogan con el poema, son parte del juego, como en el ejemplo, titulado “Sacarina” (un endulzante sintético). Tal como la define el crítico Wayne Booth (1989), la ironía muestra una incongruencia entre las palabras, sentidos ocultos –por encima de la literalidad– que pueden ser develados a partir de una lectura en varias fases.<sup>17</sup> En Santoro, la ironía encarna la imposibilidad de ciertas cosas: llevarse bien con un “hijo de puta” o contar los agujeros de un fusilado sobre una hoja de papel. Asimismo, este poema remite al discurso publicitario, con bastante presencia en el último tramo de su obra, puesto que el verso podría ser también leído como eslogan comercial para vender el edulcorante. Lo mismo ocurre con “El patrocinador del programa”,<sup>18</sup> que dice:

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

El ejemplo retoma el juego lingüístico con la palabra “mierda”, como veíamos en *Poesía en general*. En este fragmento, se da a partir de la inversión de las sílabas, y en relación con los productos de consumo, aunque no sabemos con exactitud de qué tipo se trata. Santoro parodia en varias oportunidades el discurso publicitario o comercial que subestima constantemente al espectador/lector y lo invita, con un tono jocosos y despreocupado, a consumir cosas que, o no

---

discursivos y por tanto ideológicos que, en este caso, provienen de uno de los blancos preferidos por la tradición del pensamiento crítico moderno: la separación entre lo privado y lo público” (2001: 125). Ver: Dalmaroni, Miguel A. 2001. “Juan Gelman: del poeta-legislador a una lengua sin estado”, *Orbis Tertius*, Año 4, N°8, Universidad Nacional de La Plata, pp. 117-136. Disponible en [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.2923/pr.2923.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2923/pr.2923.pdf).

<sup>16</sup> Johan Huizinga (2007) define al juego como “fenómeno cultural”, es decir, como una actividad libre, llena de sentido y con función social, que excede toda oposición entre sensatez y necesidad o entre seriedad y broma (15-18). Podemos pensar el espacio del juego como opuesto al clima de represión y censura planteado en los poemarios de Santoro, puesto que nadie es obligado a jugar. Sin embargo, como dice Huizinga, el juego conlleva un elemento de “tensión”, por su carácter incierto y, muchas veces, azaroso y porque además pone a prueba al sujeto, a sus capacidades, inventiva o destreza (24-5).

<sup>17</sup> Según Booth (1989), la ironía es solo un recurso retórico más, que se basa en un desajuste entre el significado expresado por un enunciado y sus posibles interpretaciones alternativas (muchas veces contrarias al sentido literal). Para él, “las reconstrucciones de la ironía no se pueden reducir casi nunca, o nunca, a gramática o a semántica o a lingüística”; intervienen también elementos históricos y sociales (78).

<sup>18</sup> Texto que forma parte de las “Series”, poemas breves publicados póstumamente (Santoro: 2009: 417-87).

---

necesita o son perjudiciales para su persona.<sup>19</sup> Al respecto, Gilles Lipovetsky (1990) nos recuerda que, en las últimas décadas, cada vez más, la publicidad, los programas de animación, los eslogans y la moda adoptan un estilo humorístico para seducir al consumidor. Lejos de los carnavales de la Edad Media, el humor se convirtió en una “atmósfera cool” y “eufórica”, en un imperativo social generalizado, en mera banalización del entorno (136-40). Contra ese humor vacío y superficial de la televisión y el marketing, el poema denuncia la ingesta de la “mierda”, de residuos, restos, despojos.

En otros poemas de la misma serie, el humor se encripta y se vincula directamente con la jerga militante o con las internas partidarias: “Un hombre de carácter transitivo, llamado Juan el Bruto, leyendo el diario dijo: ‘Si han prohibido al marxismo-leninismo y no han prohibido al partido comunista, en consecuencia, el partido comunista no es marxista-leninista’” (614).<sup>20</sup> Bajo la mirada ingenua del sujeto –en este caso de Juan el Bruto– y la forma de un axioma lógico matemático, volvemos a repensar procesos u objetos que tal vez dábamos por sentados de una manera o ya consumados. La mayoría de los partidos comunistas de la época se reivindicaban marxistas y leninistas, evidencia que entra en contradicción con lo que el poema manifiesta. ¿El partido lo es o no? ¿Se jacta de algo que no practica? Por último, en marzo del 77, apenas unos meses antes de su secuestro y desaparición, Santoro escribía el poema “The end”: “Fueron las últimas palabras del general ajusticiado: ‘Muero contento, hemos batido a la guerrilla’” (619). Una vez más, y ya en medio del desastre y de la amenaza de su propia vida, se ríe de los generales asesinos y también de los titulares periodísticos que replicaban ese tipo de frases, con mínimos procedimientos, como el juego de palabras entre “abatir” y “batir”, es decir, el equívoco en las últimas –y, por ende, célebres e importantes– palabras. Otras veces estas inversiones se dan al modo de los anagramas o los trabalenguas: “Cáspitalismo / Capitalsismo / Cacapitalismo” (601).<sup>21</sup>

En síntesis, podemos ver cómo la obra de Santoro se caracteriza por una variedad de registros, operaciones y usos del humor que apelan tanto a la cultura popular y masiva como a los códigos militantes de la época. A veces, la coyuntura impone matices, cambios de ritmos y tonos determinados, pero no altera esa concepción inicial de la risa como generadora de pensamiento crítico y, por qué no, de alegría genuina, aunque sea momentánea, en medio de tanta violencia y crueldad.

---

<sup>19</sup> En su última publicación, *No negociable* (1975), se advierte esta relación y crítica con mayor énfasis. Ya desde su título, se entabla un diálogo con el registro de las publicidades y el marketing; mientras que los productos comerciales llevan la leyenda “No retornable” (la gaseosa Coca Cola, por ejemplo, que será el referente de uno de los poemas), la poesía es “No negociable”, es decir, permanece ajena a la lógica del mercado que impone que los objetos se utilicen y descarten.

<sup>20</sup> Recordemos que Santoro estaba involucrado en la vida política desde mediados de los sesenta, cuando pronunció un discurso para la Alianza Nacional de Intelectuales (1964), y militaba gremialmente en la SADE. Luego se vinculó con el FAS (Frente Antiimperialista por el Socialismo) y con el FATRAC (Frente Antiimperialista de Trabajadores de la Cultura), ambos ligados al PRT (Partido Revolucionario de los Trabajadores).

<sup>21</sup> Estos juegos, que se asemejan a los silogismos o trabalenguas, también pueden remitir, tanto en la operación formal como en los referentes elegidos, a los poemas del movimiento concreto iniciado en Brasil a mediados de la década del 50; por ejemplo, a “Beba Coca Cola” de Décio Pignatari (1958).

---

MARÍA AGUSTINA CATALANO es Profesora y Licenciada en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata. Integra el grupo de investigación “Literatura, Política y Cambio”, codirigido por Edgardo Berg y Nancy Fernández, y radicado en el CELEHIS. Es estudiante de doctorado en la Universidad Nacional de La Plata y becaria del CONICET con un proyecto sobre la obra de Roberto Santoro.

## Bibliografía

- AGAMBEN, Giorgio. 2005. *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- BADIOU, Alain. 2002. *Breve tratado de ontología transitoria*. Barcelona: Gedisa.
- BAJTÍN, Mijaíl. 1997 [1920-1970]. *Estética de la creación verbal*. Madrid: Siglo XXI.
- \_\_\_\_\_. 1986 [1936]. *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica.
- BARBA, Andrés. 2017. *La risa caníbal. Humor, pensamiento cínico y poder*. Buenos Aires: Fiordo.
- BAUDELAIRE, Charles. 1988 [1855]. *Lo cómico y la caricatura*. Madrid: Visor.
- BERGSON, Henri. 2016 [1899]. *La risa. Ensayo sobre el significado de la comicidad*. Buenos Aires: Godot.
- BOOTH, Wayne. 1989 [1975]. *Retórica de la ironía*. Madrid: Taurus.
- BRETÓN, André. 2007 [1940]. *Antología del humor negro*. Barcelona: Anagrama.
- CUETO, Sergio. 2008. *Otras versiones del humor*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- FREUD, Sigmund. 1992 [1927-1931]. “El humor”. En *Obras completas*. Vol. XXI. Buenos Aires: Amorrortu. 153-63.
- \_\_\_\_\_. 1991 [1905]. “El chiste y su relación con lo inconsciente”. En *Obras completas*. Vol. V. Buenos Aires: Amorrortu.
- GELMAN, Juan. 1973. *Relaciones*. Buenos Aires: La Rosa Blindada.
- HUIZINGA, Johan. 2007 [1938]. *Homo ludens. El juego y la cultura*. Madrid: Alianza.
- LAMBORGHINI, Leónidas. 1987. “Reportaje: El Solicitante Descolocado”. *La Danza del ratón*. N° 8, pp. 4-8.
- LAMBORGHINI, Osvaldo. 1980. “El lugar del artista”. *Lecturas críticas: revista de investigación y teorías literarias*. Año 1, N° 1, pp. 48-51.
- LIPOVETSKY, Gilles. 2000. “La sociedad humorística”. En *La era del vacío. Ensayo sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona: Anagrama, pp. 136-72.
- MASIELLO, Francine. 1977. “Oliverio Girondo: el carnaval del lenguaje”. *Revista Hispamérica*. Año 6, N° 16, pp. 3-17.
- PIRANDELLO, Luigi. 1961 [1908]. *El humorismo*. Madrid: Espasa-Calpe.
- SANTORO, Roberto. 2009. *Obra poética completa*. Buenos Aires: Razón y Revolución.
- URONDO, Francisco. 2007. *Obra poética*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- VÁSQUEZ, Rafael. 2003. *Informe sobre Santoro*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme.