



UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
SECRETARÍA DE POSGRADO

**Escritura, edición y memoria en la
Argentina reciente (1990-2015). La
poesía editada por hijos e hijas de
militantes políticos/as perseguidos/as
antes y durante la última dictadura
militar**

Mag. Emiliano Tavernini

Tesis para optar por el grado de Doctor en Letras

Directora: Dra. Margarita Merbilhaá, CONICET-UNLP

Codirectora: Dra. Sara Bosoer, UNLP

10 de junio de 2021

A Vera, a lxs hijxs
y a la futura nueva poesía argentina

A la memoria de Pablo Ohde,
Alberto Valera y Alexis Banylis

ÍNDICE

Resumen	4
Introducción	6
PRIMERA PARTE	
Capítulo 1: Poemas por la memoria, la verdad y la justicia	42
1.1. Los recordatorios-solicitadas de <i>Página/12</i> (1988-).....	44
1.2 La antología <i>El lenguaje de un gesto</i> (1993).....	55
1.3 Poemas de un sobreviviente.....	75
Capítulo 2: Memorias <i>abracivas</i> en las escrituras poéticas de hijos e hijas	87
2.1 Las memorias <i>abracivas</i> : intervención política, afectiva y estética.....	89
2.2 Las memorias <i>abracivas</i> en las reescrituras de textos de madres y padres.....	98
2.3. Problemas del concepto de posmemoria para pensar el caso argentino.....	114
Capítulo 3: Ediciones Los hijos de la teta del ciclón (1991-1993): una comunidad literaria inconfesable	134
3.1. Poéticas de la memoria.....	137
3.2. Políticas del presente.....	150
Capítulo 4: La poesía sale a la calle con una bonita palabra, Turkestán (1993-2011)	
4.1 La palabra pensada, <i>Hojas selectas</i> (1993-1994).....	164
4.2 Turkestán (1995-1997) y después (2010-2011).....	182
4.3. El mito como alegoría de la derrota en Pablo Ohde.....	192
SEGUNDA PARTE	
Capítulo 5: La poesía joven de la posdictadura y la construcción de una nueva tradición	206
5.1 Los cuatro noventas y las tendencias post 2001.....	214
5.2 Una estructura de sentimiento noventista: desencanto y apatía.....	246
Capítulo 6: Al rescate del ritmo efímero: <i>poesía.com</i> (1996-2006)	271
6.1 <i>Punctum</i> (1996) y la alternativa al interior de la ruptura.....	272
6.2 <i>poesia.com</i> : Campo de prueba para poetas y dispositivo formador de lectores.....	283
6.3 2001: crisis social y poética.....	303
Capítulo 7: La tradición de vanguardia en Mansalva (2005-)	317
7.1 Una operación a mansalva.....	319
7.2 Un pop barroco y lisérgico.....	337
Capítulo 8: Insurrección jacobina. La colección Los Detectives Salvajes (2007-2015)	

8.1 Un territorio poético de memorias.....	363
8.2 Rimbaud en la CGT.....	386
8.3 La antología <i>Si Hamlet duda, le daremos muerte</i> (2010): un manifiesto poético-político.....	409
Conclusiones.....	433
Bibliografía.....	442
Anexo I: Catálogos editoriales.....	477
Los Hijos de la Teta del ciclón.....	477
Turkestán.....	477
<i>poesía.com</i>	477
Mansalva.....	479
Los Detectives Salvajes.....	484
Anexo II: Entrevistas a poetas hijos e hijas de la militancia perseguida en los Setenta	
Emiliano Bustos.....	486
Tania García Olmedo.....	506
Gonzalo Chaves.....	515
Andrea Suárez Córica.....	526
Lautaro Ortiz.....	545
Martín Gambarotta.....	554
Alejandra Szir.....	569
Juan Aiub.....	584
Julián Axat.....	602
María Ester Alonso Morales.....	630
Nicolás Prividera.....	636
Miguel Martínez Naón.....	657
Fernando Araldi Oesterheld.....	671

RESUMEN

En esta tesis estudiamos escritos poéticos y proyectos de edición de poesía realizados por hijos e hijas de militantes políticos/as perseguidos/as antes y durante la última dictadura cívico-militar (1976-1983). Con este objetivo abordamos, en la primera parte, las relaciones entre los procesos de memoria y las escrituras poéticas en hijos e hijas que intervinieron fuera del campo literario. En el campo de los Derechos Humanos estudiamos los recordatorios-solicitados de *Página/12*; las antologías realizadas por los organismos de Derechos Humanos, en particular *El lenguaje de un gesto* (1993) del Movimiento Solidario de Salud Mental; publicaciones periódicas del movimiento de Derechos Humanos, en especial los poemas aparecidos en las revistas de H.I.J.O.S. de las distintas regionales; así como también las ediciones de autor del poeta platense Alberto Valera. En la intersección entre el campo de la política y el de los Derechos Humanos abordamos el proyecto Los Hijos de la Teta del Ciclón (1989-1993) de Gonzalo Chaves, mientras que en el cruce entre campo universitario y campo literario nos centramos en la formación cultural Turkestán (1993-2011) y el proyecto de edición que articularon Pablo Ohde y Lautaro Ortiz. En la segunda parte de la tesis, trabajamos con proyectos de edición más profesionalizantes que se propusieron incidir de manera directa en el subcampo restringido de la poesía: la página web *poesía.com* (1996-2006) de Martín Gambarotta, la editorial Mansalva (2005-) de Francisco Garamona y la colección Los Detectives Salvajes (2007-2015) dirigida por Julián Axat y Juan Aiub en Libros de la Talita Dorada. Antes del abordaje de estos proyectos editoriales realizamos un recorrido por las distintas corrientes que se reúnen bajo la tradición “poesía de los noventa”, dado que cada editor va a posicionarse en el subcampo en relación a dicho recorte. En síntesis, en la primera parte de la tesis analizamos la fase preemergente del corpus “poesía de hijos” (1983-2001), mientras que en la segunda parte abordamos la emergencia de este corpus histórico desde 2001 hasta la actualidad.

Estudiamos entonces de qué manera diversas acciones de memoria impulsadas desde la poesía contribuyeron a la reconstrucción de las tramas sociales y simbólicas de la sociedad de la posdictadura, a partir de dos ángulos de trabajo: una dimensión colectiva, centrada en el análisis de los proyectos editoriales y de la organización interna de los distintos grupos de poetas; y otra dimensión en la que abordamos las poéticas de los/as hijos/as de desaparecidos/as, asesinados/as y exiliados/as que participaron de los respectivos catálogos. Consideramos que estas intervenciones editoriales y poéticas,

además de ser sociales, son políticas, por lo tanto a lo largo de los diferentes capítulos establecemos relaciones y correspondencias entre la acción de memoria emprendida por los editores y los campos de la literatura, la política y los Derechos Humanos.

Para la realización de la tesis recurrimos al análisis crítico de los poemarios, a entrevistas en profundidad a los poetas y editores y al análisis de diversos tipos de fuentes textuales escritas. El fenómeno estudiado cruza los campos de los Estudios sobre memoria, los Estudios culturales, los Estudios sobre la edición, la Crítica literaria y la filosofía, motivo por el cual proponemos un punto de vista transdisciplinario que implica una mirada compleja de la relación entre las prácticas editoriales y poéticas y el proceso político social en el que se sitúan.

PALABRAS CLAVE: Poesía argentina, editoriales de poesía, hijos/as de desaparecidos/as, memoria, poesía de los noventa.

INTRODUCCIÓN

La presente tesis se propone abordar la escritura poética producida entre fines de la década de los Ochenta y 2015 por jóvenes argentinos/as hijos/as de militantes políticos/as perseguidos/as en los años Setenta, así como los proyectos editoriales asociados con distintas formaciones que los y las nuclearon. Partimos de la hipótesis de que en los procesos de memoria en torno al genocidio, impulsados tanto por afectados directos como por el movimiento de Derechos Humanos en un sentido amplio, la poesía siempre estuvo presente en los trabajos de memoria realizados y en las formas del testimonio, aunque su presencia no se haya advertido lo suficiente.

En este sentido, consideramos que las obras poéticas de hijos e hijas¹ de militantes desaparecidos, asesinados y perseguidos por el accionar de un Estado genocida, afectados directos por la dictadura cívico-militar, pueden ser especialmente relevantes para indagar tanto en procesos más recientes de construcción de las memorias sociales, como en algunas manifestaciones específicas de esos procesos que están menos ligadas a aspectos colectivos e institucionales y se vinculan con las escrituras que emergen en la posdictadura. Una de las particularidades de la generación de hijos e hijas de desaparecidos, asesinados y exiliados radica en que tuvieron que acercarse a la experiencia del genocidio a partir de la pregunta por la identidad. Por lo tanto, ante un

¹ La utilización de la categoría clasificatoria “hijos e hijas” ha sido objeto de reflexiones en el campo de estudios sobre literatura y memoria. Así por ejemplo Teresa Basile (2017) propone una diferenciación que resulta productiva analíticamente: “H.I.J.O.S.” (Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio) con puntos apunta a la organización de derechos humanos de un modo general, es decir, sin establecer diferencias entre las diversas agrupaciones; “HIJOS” alude a la generación como una instancia que va más allá de sus vías de institucionalización pero que exhibe lazos de pertenencia a partir de diversas experiencias compartidas –aunque carezcan de padres desaparecidos–; y finalmente “hijos” refiere al lazo familiar” (25). Sin embargo, en la ciudad de La Plata, la alusión a H.I.J.O.S. o a HIJOS tiene fuertes connotaciones políticas dado que se produjo una ruptura entre dos sectores H.I.J.O.S. e HIJOS, particularmente en torno a las lecturas divergentes que realizaron de los Juicios por la Verdad (1999-2006) y de las políticas de memoria, verdad y justicia institucionalizadas por los gobiernos kirchneristas. En esta tesis preferimos seguir hablando de hijos, madres y abuelas y en todo caso aclarar a qué grupo hacemos alusión, en primer lugar porque consideramos que es una forma de no olvidar la catástrofe (en términos de Feierstein, 2007) que produjo el genocidio, cuyos efectos más allá de los 40 o 50 años transcurridos, sigue definiendo nuestro presente; en segundo lugar porque entendemos que en el contexto de nuestro trabajo, podemos especificar, cuando lo necesitemos, a qué tipo de historia estamos haciendo referencia si decimos hijo de desaparecido, hijo de asesinado, exiliado hijo, etc. De alguna forma, en esta elección seguimos a Eduardo Duhalde quien, al analizar cómo palabras habituales adquirieron otra significación en el contexto dictatorial y posdictatorial, señala: “MADRES: referencia específica a las madres de los desaparecidos. (Lo mismo con las ABUELAS o FAMILIARES)” (1983: 139). Según una investigación del Colectivo de Hijos (CdH) realizada junto con el Centro de Asistencia a la Víctima “Dr. Fernando Ulloa” de la Secretaría de Derechos Humanos, se estima que habría alrededor de 8000 hombres y mujeres hijos de asesinados por el Estado genocida (Goyochea, Pérez y Grymberg, 2018: 193).

Estado que no daba respuestas y un contexto donde predominaba el olvido de lo sucedido, se convirtieron en detectives de su propia historia y de la Historia: “la tarea de HIJOS lleva la marca de su época y de su generación; sin embargo, pareciera hallarse en dirección contraria a la de cierta vertiente posmoderna: afirma identidad, rescata memoria, escribe subjetividad. Restituye cierta temporalidad, que no es sólo la del instante –propia de nuestra época–” (Martorell, 2001: 138).

El espacio para actuar públicamente –en los casos en que surgió esta necesidad– que encontraron generacionalmente estuvo conformado por una reinterpretación de las gramáticas del reclamo de justicia de larga tradición en el ámbito de los Derechos Humanos. A partir de allí las agrupaciones de hijos e hijas crearon una nueva posición colectiva, reinterpretando las categorías y los esquemas de acción recibidos y armando nuevos códigos, hasta moldear un lenguaje que alteró de manera definitiva la figura del desaparecido, del militante setentista, de los medios de lucha contra la impunidad y el olvido (Martorell, 2001; Da Silva, 2009 [2001]; Bonaldi, 2006; Cueto Rúa, 2008). En este marco, me interesa destacar que uno de los géneros discursivos –en términos de Bajtín (1986)– más efectivos en la transmisión de memorias y en el reclamo de justicia, con una tradición que a corto plazo se remonta a los orígenes de Familiares de Desaparecidos y Detenidos por Razones Políticas o Madres de Plaza de Mayo –tal como veremos en el capítulo 1-, fue la escritura poética.²

Cuando comenzamos a proyectar esta tesis, advertimos que muchas investigaciones sobre producciones artísticas de la generación de hijos e hijas estaban centradas en la fotografía (Longoni, 2009; Fortuny, 2011; García, 2011; Larralde Armas,

² Madres de Plaza de Mayo difundió tempranamente libros de poemas con producciones propias o de militantes más jóvenes que acompañaban sus luchas. Entre fines de los Ochenta y principios de los Noventa el escritor Leopoldo Brizuela coordinó talleres no solo en la Asociación Madres de Plaza de Mayo sino también en H.I.J.O.S. La Plata. Entre los libros que recogen estas producciones destacan: Ugarte, Hugo (comp.) (1984). *Cantos de vida, amor y libertad*. Buenos Aires: Campana de palo; VV.AA. (1992). *Nuestros sueños*. Buenos Aires: Ediciones Madres de Plaza de Mayo; VV.AA. (1993). *La vida en las palabras: taller de escritura. Trabajos 1992*. Buenos Aires: Asociación Madres de Plaza de Mayo; VV.AA. (1997). *El corazón en la escritura*. Buenos Aires: Ediciones Madres de Plaza de Mayo; VV.AA. (2007). *Pluma revolucionaria. Escritos y pinturas de las Madres de Plaza de Mayo*. Buenos Aires: Ediciones Madres de Plaza de Mayo; Bonafini, Hebe (2009). *Poemas que fueron llegando*. Buenos Aires: Ediciones Madres de Plaza de Mayo; VV.AA. (2014). *Nacer, crear, parir. Color y poesía en las manos de las madres*. Buenos Aires: Ediciones Madres de Plaza de Mayo. Actualmente la revista de la Asociación *Ni un paso atrás!*, dirigida por Demetrio Iramain, cuenta con una sección destinada a los poemas que envían los lectores. Esta práctica cultural es rápidamente incorporada por H.I.J.O.S.; dos años después de su fundación, en 1997 la regional Capital Federal organiza el Primer concurso de literatura infantil y juvenil H.I.J.O.S., organizado en dos categorías: A- Participantes de 9 a 17 años y B- Participantes mayores de 18 años. Los trabajos ganadores fueron publicados en una antología titulada *Cuentos para soñar. Trotamundos* (1997).

2013), el cine (Amado, 2008; Berger, 2008,; Falcón 2014; Blejmar, 2016), el teatro (Blejmar, 2010; Pérez, 2013), las artes visuales (Durán, 2008; Basso, 2016) o la narrativa (Merbilhaá, 1997; Badagnani, 2013; Daona,2015, Logie, 2015; Peller, 2016; Rosende 2015; Allende y Quiroga, 2015; Souto, 2016; Cattarulla, 2016; Plotnik, 2016; Mandolessi, 2016; Fandiño, 2016; Basile, 2019 y Chiani y Sánchez, 2020).³ Sin embargo, existían muy pocos trabajos que abordaran desde la poesía la construcción de memorias por parte de esta generación. Dos cuestiones nos habían inclinado a estudiar las relaciones entre poesía, memoria y política que se daban en estas producciones. Por un lado, la constatación de que en la mayoría de los testimonios de hijos e hijas se mencionaba que la escritura de poemas había acompañado los años de impunidad y de denegación social del genocidio; por otro lado, un pequeño suceso suscitado en la presentación de la antología *Si Hamlet duda le daremos muerte* (2010), que dio lugar a polémicas en el campo de la poesía y escenificó una discusión política y estética con la “poesía de los noventa”, tradición reciente que por entonces había alcanzado el reconocimiento y la consagración dentro del campo literario. La antología había sido editada dentro de la colección *Los Detectives Salvajes* (2007-2015), dirigida por dos hijos de desaparecidos, Julián Axat y Juan Aiub. Se presentaban así conexiones, diálogos más o menos explícitos, divergencias en las formas de hacer poesía, que resultaba pertinente examinar en su conjunto.

En la articulación entre poesía y memoria a la que aludimos, encontramos algunos de los aspectos que más sedujeron a hijos e hijas a la hora de volcarse por la escritura de textos poéticos: la posibilidad de discutir con lo que vivían como un pacto social denegatorio sobre los Setenta, de construir y reconstruir la propia identidad obturada por el Estado, de buscar un anclaje social para las experiencias de la intimidad y los reclamos de justicia, de dialogar y construir memorias de padres y madres a través de las reescrituras de sus textos, entre otras cuestiones que no habían sido expresadas en la poesía. Sobre ellas nos detendremos a lo largo del presente trabajo. La ética de la restitución, tal como la define Dominique Viart (2019) cuando analiza las narrativas de filiación en narraciones de la segunda mitad del siglo XX francés, resulta fundamental en estos proyectos en los que la investigación y la desconfianza ante los discursos establecidos adquiere gran relevancia: “podemos determinar que la escritura de la

³ Un análisis de los aportes de las investigaciones sobre la narrativa de hijos e hijas lo realizamos en Tavernini (2019: 25-33).

restitución es heredera de la sospecha, sospecha que es ejercida incluso sobre la marcha de la escritura misma” (Viart, 2019: 11). En este sentido, libros y poemas devienen territorios de memoria que se diferencian de las conmemoraciones institucionales, proponiendo otras aproximaciones a los legados de la generación del Setenta. La escritura actúa como una pesquisa que restituye versiones de esas vidas y se politiza al orientarse a las generaciones del presente, que deben asumir la responsabilidad de qué hacer con ese legado.

Como veremos en esta tesis, la intervención de distintos archivos escritos, fotográficos, testimoniales, adquiere relevancia en poéticas que, siguiendo a Josh Corson (2020), podemos definir como documentales,⁴ y que en el caso argentino tendrían en las figuras de Raúl González Tuñón y su trabajo poético con testimonios durante la Guerra Civil Española o en Leónidas Lamborghini y sus reescrituras de la tradición literaria y de escritos políticos significativos, dos antecedentes destacados. Los archivos sobre la vida de padres y madres, construidos, revalorados y revisitados, entran en relación con nuevas formas y funciones de la memoria, las cuales no pueden ser pensadas por fuera de lo que Crenzel (2008) denomina un régimen de memoria específico, en base al concepto de régimen de verdad de Michel Foucault (1980). Desde esta perspectiva, la historia no se escribe a partir de lo que hay de verdadero en los saberes sino en los análisis de los “juegos de verdad”, es decir, juegos de lo verdadero y de lo falso a través de los cuales el ser se constituye históricamente como experiencia, como aquello que puede y debe ser pensado. Los regímenes de verdad, como los de memoria, son elaboraciones sociales que reparten lo visible y lo decible en un contexto determinado. Están conformadas por memorias que se convierten en hegemónicas e instalan una manera de leer y explicar el pasado a partir del uso de un dispositivo narrativo adecuado –nunca monolítico, por lo que referirse a una historia oficial sería una abstracción semejante a la de canon para pensar la literatura,

⁴ Corson realiza una distinción entre la “poesía del testigo” y la “poesía documental”. Ambos tipos gravitarían con mayor o menor énfasis entre lo personal (actos líricos) y lo político (actos retóricos): “creo que los momentos de autorreflexión deberían ser parte de la documentación, si bien de forma secundaria, a pesar de ello presente. Una razón es que, trabajando en mis propios proyectos documentales, me encontré con preguntas como: ¿cuáles son las implicaciones de documentar experiencias de alguien más desde la (potencial) posición de un otro? ¿qué puede, constructivamente, ofrecer la poesía ante esta situación? ¿por qué hago esto? La poesía (en realidad, todo arte) es inherente a una búsqueda de verdad. Este componente soporta el peso de la autenticidad. Esta es la razón por la que señalo lo personal como una parte integral de toda documentación” (Corson, 2020). En otro trabajo (Tavernini, 2019) propusimos pensar esta recurrencia en la utilización y visibilización de los archivos con los que trabajan hijos e hijas en sus poemas a partir de la noción de “poéticas archivísticas”. La apropiación e intervención de distintos archivos posibilita la realización de una acción de memoria que mediante el vínculo afectivo que establece el artista con su materialidad, le otorga una existencia pública, al tiempo que la sustrae del olvido y democratiza su acceso.

lo cual no implica negar la existencia de memorias dominantes y memorias subalternas.⁵ Estas memorias son vehiculizadas por distintos mecanismos e instrumentos de reproducción y se enfrentan de manera constante a nuevas lecturas y significaciones.

En este sentido, el análisis de escrituras poéticas y de proyectos editoriales que proponemos está atravesado por dos regímenes de memoria claramente diferenciados: el que podríamos delimitar de 1986 a 2002, comúnmente denominados los años de impunidad, en un contexto político y social en que la “teoría de los dos demonios” y la de “reconciliación nacional” alcanzan un amplio consenso social; y el período abierto en 2003 con la derogación en el Senado de las Leyes de Obediencia Debida y Punto Final que señalan el inicio de un proceso de institucionalización de las políticas de memoria, verdad y justicia que posibilitaron la reapertura de los Juicios por Crímenes de Lesa Humanidad.⁶

Dentro de esta delimitación temporal, nos proponemos analizar la producción de algunos/as poetas hijos/as de la militancia política perseguida en los Setenta, los cuales se circunscriben a un área geográfica –salvo algunas excepciones- comprendida por La

⁵ Dice Dalmaroni a propósito de los problemas que conlleva la noción de canon: “En primer lugar, es posible que no se haya insistido lo suficiente en la fuerte *localidad* de la noción: quien se hace cargo de la categoría “canon”, aún para impugnarla, podría estar concediendo a las operaciones de violencia simbólica de la cultura dominante una eficacia exagerada o demasiado extendida; en el modo efectivo, histórico y social, en que se desarrolló la cultura, la construcción de eso que algunos llaman “canon” pudo resultar menos poderosa de lo que suele postularse; es probable, en este sentido, que algunos críticos angloamericanos (o sus lectores) proyecten la eficacia disciplinaria que cierta “alta cultura” tuvo en la modelización de las competencias culturales de algunas *regiones* dominantes (o hasta en sus propias biografías intelectuales) al resto del planeta. Los términos a veces hasta maniqueos en que suele darse el debate sobre el “canon” consisten en una inversión impugnatoria de la sacralización de las bellas letras que, por tanto, toma como un hecho tal sacralización y simplifica así un proceso que pudo haber sido menos homogéneo y más contradictorio” (2005: 18). En el capítulo 7 analizaremos esta complejidad, en ocasiones contradictoria, a partir del caso de la editorial Mansalva.

⁶ De acuerdo con las estadísticas elaboradas por la Procuraduría de Crímenes contra la Humanidad del Ministerio Público Fiscal, al 24 de junio de 2020, hubo un total de 3316 personas investigadas por delitos de Lesa Humanidad según la máxima situación procesal alcanzada, de las cuales 995 han sido condenadas. La cifra desagregada consta de 605 procesados, 540 imputados, 181 con falta de mérito, 162 absueltos, 91 sobreseídos, 71 indagados y 26 prófugos. Asimismo, fallecieron 645 personas vinculadas al juzgamiento de los crímenes cometidos durante la última dictadura cívico-militar. Datos recuperados de: <https://www.fiscales.gob.ar/lesa-humanidad/estado-actual-del-proceso-de-juzgamiento-263-causas-estan-en-etapa-de-instruccion-y-67-aguardan-por-el-inicio-del-juicio/>

Plata y Capital Federal⁷: Gonzalo Chaves,⁸ Diego Larcamón,⁹ Andrea Suárez Córica,¹⁰ Lautaro Ortiz,¹¹ Alberto Valera,¹² Martín Gambarotta,¹³ Emiliano Bustos,¹⁴ Pablo Ohde,¹⁵ Alejandra Szir,¹⁶ Tania García Olmedo,¹⁷ Francisco Garamona,¹⁸ Julián Axat,¹⁹ Ignacio Fidanza,²⁰ Eva Lamborghini,²¹ Guadalupe Gaona,²² Miguel Martínez Naón,²³ Juan Aiub,²⁴ Nicolás Prividera,²⁵ Fernando Araldi Oesterheld,²⁶ María Ester Alonso Morales,²⁷ Ruth Irupé Sanabria,²⁸ Alexis Banylis,²⁹ Jorge Areta,³⁰ y Ramón Inama.³¹ Además, nuestro corpus de estudio está compuesto por los poemas publicados por hijos en los recordatorios-solicitadas de *Página/12*, así como en otras publicaciones periódicas de los

⁷ Al comenzar la investigación contactamos por mail a todas las regionales de H.I.J.O.S. en el país con el objetivo de ampliar el archivo a otras provincias. Hasta el momento, recibimos respuesta de Bahía Blanca, que nos permitió contactar a Miguel Martínez Naón. Por otra parte, es difícil circunscribir algunas de las producciones de este corpus a un área geográfica específica porque precisamente las experiencias biográficas de muchos de los autores están atravesadas por el desarraigo y las mudanzas. Abordaremos con mayor detalle esta cuestión en el capítulo 1.

⁸ *Significado cero* (1989) y *Las alambradas de la luz* (1991).

⁹ *Variaciones del agua soleada* (1993).

¹⁰ *Alas del alma* (1992), *Imágenes rotas* (1993) y *Atravesando la noche. 79 sueños y testimonio acerca del genocidio* (1996).

¹¹ *A estas horas y en este día* (1993) y *Casa de tabaco* (2011).

¹² *Filce, poemas de un sobreviviente* (1994), *Bazar X* (2008), *Historia de vida de Jaime Glüzman* (2009), *La casa de las estrellitas* (s/f), *Herrería de escultura* (s/f), *Páginas amarillas* (2009), *Mis queridos amigos* (2012), *Que el mañana no sea hoy* (2012), *Betty al mañanas* (2013), *Manos de arena* (2015), *Verano del 16* (2016), *De olvidos y penares* (2017), *20 poemas para dormir y soñar* (2018), *Versos recopilados y una historia* (2019).

¹³ *Punctum* (1996), *Seudo* (2000), *Relapso+Angola* (2004), *Para un plan primavera* (2011) y *Seudo / Dubitación* (2013).

¹⁴ *Trizas al cielo* (1997), *Falada* (2001), *56 poemas* (2004), *Cheetha* (2007), *Gotas de crítica común (2005-2010)* (2011) y *Poemas hijos de Rosaura* (2016).

¹⁵ *Atlante* (1997), *Panteo* (2009) y *La Eva de las tres muertes* (2011).

¹⁶ *Extrañas palabras* (1998), *Suecia* (2004), *Cuaderno* (2009) y *Hermanatria* (2020).

¹⁷ *Hard Core* (2000), *Las cantoras* (2007) y *Las grises* (2013).

¹⁸ *Parafern* (2000), *El verano* (2001), *Carcarañá* (2002), *Tavali* (2003), *Pequeñas urnas* (2003), *Una escuela de la mente* (2004), *La momificación de Bárbara* (2004), *Que contiene láminas* (2005), *Aceite invierno* (2005), *La leche vaporosa* (2006), *Cosas encontradas en un pupitre* (2008), *Pueblo y ciudad llanos* (2009), *Un gabinete móvil y otros poemas* (2010), *Nuestra difícil juventud* (2013), *La cobra rubia* (2014), *Mi primera banda punk* (2014), *Un tesoro local* (2015), *Sobrevilla* (2015), *Odio la poesía objetivista* (2016), *Teatro gauchesco primitivo* (2017), *Voy a decirte algo en secreto* (2018), *Hola* (2019).

¹⁹ *Peso formidable* (2003), *Servarios* (2005), *Médium* (2006), *Ylumynarya* (2007), *Neo o el equipo forense de sí* (2010), *Musulmán o biopoética* (2013), *Rimbaud en la CGT* (2014), *Offshore* (2017), *Cuando las gasolineras sean ruinas románticas* (2019) y *Perros del cosmos* (2020).

²⁰ *Cactus* (2004).

²¹ *Los conciertos del año* (2007).

²² *Pozo de aire* (2009).

²³ *Estación de servicio* (2012) y *Tumbita* (2017).

²⁴ *Subcutáneo* (2012).

²⁵ *Restos de restos* (2012).

²⁶ *El sexo de las piedras* (2014) y *Un veneno de sí* (2016).

²⁷ *Entre dos orillas* (2015), *Estirpe de navegantes* (2016), *Corazones oprimidos* (2018) y *Hermanatria* (2020).

²⁸ *The Strange House Testifies* (2009) y *Beasts Behave In Foreign Land* (2017).

²⁹ *Azar...es?* (2017).

³⁰ *El hijo del poeta* (2020, inédito).

³¹ *Si empiezo a desconfiar de mi suerte estoy perdido* (2020).

organismos de Derechos Humanos. Dentro de los proyectos más significativos para nuestro trabajo, impulsados por los organismos, seleccionamos la antología publicada por el Movimiento Solidario de Salud Mental (MSSM), *El lenguaje de un gesto. Poemas y cuentos de jóvenes afectados por el terrorismo de Estado en la Argentina* (1993).

Una característica de las intervenciones de los hijos e hijas es precisamente que, de manera recurrente, además de escribir y publicar, en muchos casos buscaron desplegar emprendimientos editoriales. Por lo tanto, proponemos abordar nuestro objeto de estudio a partir del diseño de un itinerario que recorre de manera cronológica –basándonos en la fecha de inicio– distintas publicaciones y proyectos editoriales impulsados por hijos e hijas desde fines de la década del ochenta hasta la actualidad. Consideramos fundamental analizar las poéticas de los autores a partir de su participación en distintas formaciones culturales, dado que cada catálogo interviene activamente en las selecciones del pasado, así como en la difusión de un conjunto de propuestas más amplias en las que se referencian las escrituras en el presente. Por esta razón, proponemos explorar los modos en que los proyectos de edición y asociación participan en la selección, distribución, circulación y efectos de sentido de los textos poéticos de sus respectivos catálogos.

Teniendo en cuenta lo expuesto, organizaremos la tesis en dos partes. En la primera, analizaremos los proyectos de escritura y edición que circularon en los márgenes del subcampo restringido de la poesía, con epicentro en Buenos Aires y La Plata, entre los que destacan los poemas publicados en los recordatorios de *Página/12*, los antologados por el MSSM y la obra que desarrolla Alberto Valera al interior del movimiento de Derechos Humanos, así como también los proyectos platenses *Los Hijos de la Teta del Ciclón* (1989-1993) de Gonzalo Chaves y *Turkestán* (1993-2011) de Pablo Ohde y Lautaro Ortiz. Además, rastreamos en los poemas una estructura de sentimiento común a las escrituras de hijos e hijas de militantes desaparecidos/as o asesinados/as en los Setenta a la que denominaremos “memorias abracivas”. En la segunda parte, estudiaremos proyectos editoriales y de escritura más profesionalizantes dentro del subcampo de la poesía: *poesía.com* (1996-2006) de Martín Gambarotta, *Mansalva* (2005-) de Francisco Garamona y *Los Detectives Salvajes* (2007-2015) de Julián Axat y Juan Aiub. Una de las características de estos tres proyectos es el diálogo y los debates que establecieron con la tradición denominada “poesía de los noventa”, que tal como veremos, encarna una estructura de sentimiento contrapuesta a la analizada en la primera parte, que ha sido por lo general caracterizada por la crítica como cínica, antiprogesista y paródica

(García Helder y Prieto, 1998; Bustos, 2000; Freidemberg, 2006). Esta tradición fue construida mediante tres tipos de operaciones que analizaremos en el capítulo 5: 1- La emprendida por los propios poetas que se vuelven historiadores de la literatura y críticos literarios, 2- La crítica periodística y universitaria y 3- Determinadas políticas de edición que intervinieron en su consolidación, legitimación y consagración.

De esta manera, nos proponemos abordar un fenómeno que da cuenta de los estrechos vínculos que a lo largo de los últimos cuarenta años han ligado la escritura y la edición de poesía con las luchas políticas por la construcción de la memoria social e histórica en Argentina. La conjunción se utiliza por lo general para unir lo distinto, diferentes niveles de análisis o problemas que apenas se tocan. Sin embargo, poesía y memoria son conceptos difíciles de desligar dado que ambos están constituidos, integran y son indisociables de la materialidad del lenguaje, las imágenes visuales, el ritmo – respiración subjetiva en el poema que se corresponde con marchas y contramarchas en el reclamo de justicia en la sociedad– y el silencio, que bajo diferentes modos de transmisión expande los sentidos en una dialéctica del balbuceo, de lo no dicho o dicho a medias que afecta de manera significativa los vínculos y los imaginarios intergeneracionales.³² Mientras que las memorias son narraciones fragmentarias, inestables, ambiguas, en proceso constante de recreación y selección, la cosmovisión poética, por su parte, tiene el poder de dislocar los discursos hegemónicos fundados en el genocidio planificado durante la última dictadura cívico-militar (1976-1983) y el período democrático previo (1973-1976). En todo caso, son algunos problemas estéticos y políticos inherentes al campo literario de las últimas décadas los que nos llevan a poner énfasis en esta relación para

³² A propósito de los vínculos entre literatura y memoria, señala Silvana Mandolessi: “De acuerdo a Astrid Erll (2011) en primer lugar, literatura y memoria exhiben notables similitudes en su funcionamiento. En un nivel fundamental, la memoria procede selectivamente: de la multiplicidad caótica o informe de eventos, procesos y actores que constituyen el pasado, la memoria colectiva selecciona solo unos pocos elementos, a los que organiza, sintetiza y ordena en una constelación que los dota de sentido. Esta construcción es un proceso creativo que también es propio de la literatura” (2020: 4). Por su parte, Delgado *et al.* consideran que “al dar forma a la experiencia del pasado, la literatura pone en evidencia aquello que en rigor es propio de todo discurso: la representación es siempre una perspectiva sobre lo ocurrido. Así, el trabajo de escritura es en gran medida análogo al de la memoria: su reconstrucción del pasado es inconclusa y aleatoria, repone de él su fundamental ambigüedad, sus zonas ininteligibles y sus momentos de lúcida captación de la verdad. A través de recursos formales, la literatura logra condensar o sintetizar fragmentos de experiencia difíciles de ser nombrados fuera de los marcos ficcionales en tanto ciertas verdades sociales, dichas crudamente, resultarían intolerables para quienes las recibieran. La imaginación literaria interviene en la elaboración del pasado de manera fecunda: propone un conocimiento por montaje, una proliferación de figuras en torno a un mismo torbellino de tiempo. No se apresura a concluir o a clausurar, por el contrario, complejiza nuestra aprehensión de la historia, permite pensar sus singularidades y su multiplicidad, explora los vínculos – muchas veces incómodos– entre pasado y presente” (2004).

indagar en las posibilidades que ofrece el género en la construcción y problematización de las memorias sociales.

Los poemas configuran memorias de un pasado específico, mientras que las memorias encuentran en la poesía una manera particular de testimoniar; volviendo presente lo ausente estas figuraciones estéticas contribuyen a suturar las discontinuidades en la transmisión de las experiencias sociales e históricas silenciadas, tergiversadas, perdidas o negadas por las distintas violencias estatales. La poesía y la memoria no logran estabilizar en una visión total y cerrada la profusión de sentidos que expresan otras discursividades que indagan en las posibilidades/potencialidades de esos sentidos socialmente compartidos: la historia y la crítica literaria. De alguna forma, nuestro trabajo se propone repensar esa primigenia relación filial que ideó la mitología griega, la de Erato (musa de la poesía lírica) y Clío (musa de la historia), hijas de Mnemosyne (la memoria) y Zeus. La memoria como dispositivo fundamental para reescribir la historia entendida como “una forma orgánica de conocimiento, forma cuyas fuentes son promiscuas, basadas no sólo en la experiencia de la vida real sino también en la memoria y en el mito, en la fantasía y en el deseo; no sólo en el pasado cronológico del registro documental sino también el intemporal de la tradición” (Raphael Samuel citado por Sazbón, 2002: 21), pero también la poesía como rememoración, en estado de tranquilidad, de una experiencia intensa elaborada con el lenguaje del presente (Wordsworth, 1999: 85).

Esta articulación entre poesía y memoria es también posible porque el discurso poético no sólo es negatividad y ruptura respecto de los discursos sociales:

en su afirmación verbal y discursiva, la poesía posibilita un posicionamiento del yo, de la subjetividad, restablece relaciones perdidas entre subjetividad y objetividad, reacomoda el mundo con una percepción reactualizada. La palabra poética, por más radical que sea el descondicionamiento del lenguaje que su autor persiga, no deja de ser comunicante; una comunicación que es resonancia de la lengua instrumentalizada (objetiva) y también, o sobre todo, eco de un ensimismamiento, de un diálogo interno, de un exilio (Genovese, 2011: 19).

A esta paradoja de la incomunicación comunicante o comunicación desviada o suspendida propia de la literatura se suma otra característica, la de su ahistoricidad situada –expuesta por Octavio Paz en *El arco y la lira* [1956]: “la creación poética, la experiencia del poema se da en la historia, es historia y, al mismo tiempo, niega la historia” (Paz, 1998: 25)-. Por lo tanto, debido a las características inherentes a su objeto de estudio, el pensamiento que aborda la historia y el que aborda la poesía se tensionan en un antagonismo entre cierta ahistoricidad ficcional y desubjetivante de la poesía y el

verosímil histórico, testimonial, que plantea la noción de memoria. A lo largo de esta tesis intentaremos desplegar esa tensión constitutiva, dado que abordaremos distintas políticas de la memoria articuladas tanto desde la palabra poética como desde diversos proyectos de edición que participan en la selección, distribución, circulación y efectos de sentido que configuran los textos poéticos de sus respectivos catálogos.

Como veremos, precisamente en la desterritorialización o exilio –siguiendo a Genovese (2011)– que acontece en la escritura, radica la posibilidad de intervenir en el pasado para modificar las memorias del presente. Jorge Monteleone plantea que lo lírico se une a lo musical como fundamento de una pérdida de la individuación, la cual supone: “el reconocimiento de un sujeto imaginario que se desidentifica respecto del sujeto empírico y que aun así se nombra como un ‘yo’” (Monteleone, 2014: 55). Esta posibilidad diferencia a la poesía de otras prácticas estéticas que trabajan con la imagen y que comúnmente ofician de vehículos para la construcción de memorias sobre el pasado, como por ejemplo la fotografía, a la que Roland Barthes se refiere como una huella material del pasado que no volverá a repetirse: “tanto si el sujeto ha muerto como si no, toda fotografía es siempre esta catástrofe” (2017: 147). Por el contrario, la desrealización subjetiva que implica el sujeto imaginario³³ del poema posibilita recuperar lo perdido en el instante presente, manifestando así una actualización corporal de los pasados virtuales que piden abrirse camino en los versos, que a su vez permiten construir identidades y nuevas memorias mediante el acto de escritura. La experiencia del tiempo que acontece en el poema en palabras de Paz es “tiempo desbordado, alta marea que rompió los diques de la sucesión temporal. Pues el poema es vía de acceso al tiempo puro, inmersión en las aguas originales de la existencia. La poesía no es nada sino tiempo, ritmo perpetuamente creador” (1998: 26). Esta experimentación de un tiempo fuera de sí no implica una anulación o negación del sujeto sino su devenir otro, que da cuenta de la fragmentariedad y la escisión que implica el acto mismo de recordar.

En el ámbito público, en muchas ocasiones se ha recurrido a la poesía para testimoniar experiencias o para recordar y homenajear a las víctimas del genocidio, en recordatorios, manifestaciones públicas, actos políticos, etc. Estas producciones, que

³³ Según Jorge Monteleone “el sujeto imaginario es el sujeto de la enunciación poética que se articula con todas las inscripciones de persona en el corpus poético de un autor -donde el pronombre de primera persona es dominante. Se vincula con el “sujeto social” o “simbólico” en cuanto se objetiva en un espacio público. A su vez el “autor” (o figura autorial) proporciona a las objetivaciones simbólico-sociales su propia experiencia biográfica. Todas estas mediaciones son realizadas por el lenguaje” (Monteleone, 2003: 119).

conectan con otros períodos históricos caracterizados por la violencia estatal, la marginación y el silenciamiento de las disidencias, forman parte de una escritura popular en tanto “conjunto de prácticas letradas menos legitimadas socialmente” (Monteagudo, 2011: 20) que son parte de prácticas culturales históricamente situadas. Al mismo tiempo, esta tradición cultural con un extenso desarrollo en Latinoamérica –si nos remitimos al siglo XVI y a los poemas náhuatl recopilados por Miguel León Portilla bajo el título de *Visión de los vencidos* [1959]- se actualiza en un contexto posdictatorial signado por los efectos culturales del genocidio y caracterizado por la imposición y asimilación de una cultura neoliberal que valoriza lo efímero, la velocidad, el individualismo y una concepción transitoria y descartable de la vida, sustentada en su base material por un sistema de acumulación financiero globalizado. En este sentido, la poesía como reacción y resistencia a los sentidos y valores hegemónicos se torna un refugio para las memorias que intentan fortalecer los lazos sociales, la pertenencia a un grupo social silenciado, marginado o negado por el Estado.

La utilización de un lenguaje que habita en los márgenes del uso ordinario, que ensambla la intimidad con lo público y a la ética con la estética, permitía al movimiento de Derechos Humanos, por un lado, dar cuenta de una experiencia límite y por otro lado, tuvo como efectos extrañar y discutir la lengua de la dictadura que seguía reproduciendo el sentido común de la democracia. La mera mención o descripción de un proceso emocional puede imbuirse entonces de un carácter performativo, suscitando un proceso semejante o un estado de crisis que contribuya al cuestionamiento de los procesos de reproducción de la ideología dominante. De esta manera, la literatura se convierte en un “territorio de memorias” que da cuenta de un “proceso de articulación entre los diversos espacios marcados y las prácticas de todos aquellos que se involucran en el trabajo de producción de memorias sobre la represión” (Da Silva, 2002: 22). Estas prácticas propenden a la construcción de un archivo que posibilita la experimentación de nuevos vínculos sociales, jerarquiza conocimientos y contribuye a la reconstrucción de un tejido colectivo solidario destruido por el genocidio. Según Da Silva, las propiedades metafóricas del territorio de memoria radican en que “permiten asociar conceptos tales como conquista, desplazamiento a lo largo del tiempo, variedad de criterios de demarcación, de disputas, de legitimidades, derechos, ‘soberanías’” (Ibíd.). La literatura se erige entonces también como espacio de luchas y confrontaciones políticas que permite

la circulación emocional y afectiva de signos que refuerzan el carácter social de los conflictos que en un contexto represivo se percibían como íntimos o privados.

*

Esta tesis se nutre de los enfoques presentes en el campo de los estudios sobre la memoria y el pasado reciente en Argentina, en especial, en la concepción de las luchas por el sentido y los usos del pasado como aspectos formativos e inherentes a los “marcos sociales de la memoria”. En este sentido, los estudios inaugurales de Maurice Halbwachs (2004[1950]) y en el caso argentino de Elizabeth Jelin (2002) y Ludmila Da Silva (2009 [2001]) resultan centrales para indagar en las formas en que los recuerdos individuales ocurren en una puesta en funcionamiento de redes relacionales sociales, institucionales y grupales, y cómo estas están inmersas en narrativas colectivas, reforzadas por rituales y conmemoraciones, que nos permite acceder a una dimensión de elaboración colectiva de los recuerdos. Así también, las críticas superadoras de Michael Pollak (1989) y de Joël Candau (2002, 2008) al concepto de “memoria colectiva” –noción clave en las publicaciones póstumas de Halbwachs-, nos sirven para recuperar la propuesta de *Los marcos sociales de la memoria* [1925]. Estos marcos no serían sólo un envoltorio para las memorias individuales sino que ellos mismos integran antiguos recuerdos que orientan la construcción de los nuevos.

Por otra parte, tomamos de Jelin, Da Silva y Candau la indisociabilidad que asignan a la identidad y a la memoria, que resulta especialmente productiva para abordar las poéticas³⁴ de hijos e hijas de desaparecidos: “no puede haber memoria sin identidad, pues la instauración de relaciones entre estados sucesivos del sujeto es imposible si éste no tiene a priori conciencia de que este encadenamiento de secuencias temporales puede tener significado para él” (Candau, 2002: 116). Del trabajo precursor de Jelin (2002)

³⁴ Entendemos por poética a un conjunto más o menos manifiesto de opciones estéticas y recurrencias estilísticas características que regulan o enmarcan las prácticas de escritura de un autor o de un conjunto de autores. Un caso explícito de formulación lo encontramos en la publicación de manifiestos grupales, presentes en algunas formaciones culturales que forman parte de nuestro objeto de estudio: Turkestán o Los Detectives Salvajes; otras formaciones constituyen sus proyectos en relación al rechazo por cualquier preceptiva, como es el caso de Mansalva que se caracteriza por la mixtura y la mezcla de diferentes estéticas. Hablamos de “poéticas de hijos e hijas” porque más allá de la adscripción de los autores al neobarroco, el objetivismo, la poesía social o el surrealismo, por poner ejemplos generalizadores, en la conformación y lectura del corpus hallamos elementos recurrentes compartidos que afloran incluso entre poetas o grupos sin ninguna relación. En la Conclusión señalaremos cuáles son los rasgos generales compartidos por todos los proyectos de escritura y de edición analizados que nos permiten caracterizar las “poéticas de hijos e hijas”.

retomamos la idea de “trabajos de memoria”³⁵ para dar cuenta de los procesos de reconstrucción de identidades individuales y colectivas en sociedades que emergen de períodos de violencia genocida y la necesaria concepción de éstas como plurales y en tanto objetos de disputa por parte de sujetos activos y productores de sentidos que luchan por imponer su memoria. También hemos incorporado la noción de “territorios de memoria” de Ludmila Da Silva (2002) para conceptualizar cómo en la materialidad de las obras literarias se producen conflictos de memorias que tienen efectos en la elaboración del pasado reciente por parte del lector, pero que además contribuyen a la construcción identitaria, siempre provisoria, del escritor.³⁶

Otro enfoque fundamental que adoptamos a lo largo de los capítulos es el de la sociología de la cultura, atendiendo en particular a las obras de Raymond Williams y de Pierre Bourdieu. Los aportes de Williams (2009) nos permitieron reconocer la coexistencia de significados, valores y sentidos “dominantes”, “residuales” y “emergentes” en las prácticas literarias, políticas y editoriales, junto con la constitución de nuevas “estructuras del sentimiento” en los procesos socio-culturales contemporáneos. El concepto de “tradición selectiva” nos permitió dar cuenta de las selecciones y reselecciones continuas que se dan en la cultura contemporánea y que expresan una interpretación del archivo cultural de la sociedad. Esta tradición selectiva tiene varios puntos en común con el concepto de memoria,³⁷ dado que es el principal mecanismo de

³⁵ Esta noción ya está presente en René Kâes (1991) cuando sostiene que el trabajo de la memoria debe articular tres planos de ésta, la del sujeto en la singularidad de su historia, la de los grupos transubjetivos que sostienen nuestra identidad y nuestras pertenencias y la que denomina “de la especie”, una herencia arcaica de la humanidad. Según Kâes, sólo con este trabajo de elaboración “la memoria externa, el memorial colectivo, la historia que sin cesar debe buscar un sentido podrán proteger contra el resurgimiento del horror contra la repetición y el silencio de la muerte y ofrecer algunos apoyos para decir con palabras prestadas algo de su verdad, a condición que no sea falsificada por un discurso o pacto denegativo” (163).

³⁶ La autora retoma la noción de “lugares de memoria” de Pierre Nora pero prefiere alejarse de las connotaciones que implica el sustantivo “lugar”, que da la idea de un fenómeno estático, completo y determinado. Por el contrario, la idea de territorio permite demarcar un espacio de disputas, susceptible de ser conquistado, defendido, redelimitado, etc. Un espacio *sui generis*, siempre nuevo luego de cada disputa, en la que se producen continuas negociaciones en las interpretaciones que los abordan. El archivo se dispone en este sentido, para la reactivación, la resignificación y negociación de diversas formas de memorias sociales. Da Silva coincide con Nora cuando dice que la memoria “es más un marco que un contenido, un desafío siempre disponible, un conjunto de estrategias, un estar-ahí que vale menos por lo que es que por lo que se hace con ella” (Da Silva, 2002: 22).

³⁷ José Sazbón advierte sobre las dificultades que conlleva homologar ambos conceptos: “el propio Williams manifestó en varias oportunidades su reticencia en cuanto a la validez de ciertas apelaciones al pasado que estarían en esa línea. Así, por ejemplo, en una entrevista de marzo de 1984 advirtió sobre los equívocos de ‘esa modalidad retrospectiva’ de apelación: ‘esta interminable reconstitución nostálgica [da por sentido] que hay algo que, si puede ser grabado, es una esencia del pueblo, una esencia del mundo popular que de algún modo se ha perdido pero que se puede reconstituir si se la reconecta con su pasado [...] El mayor peligro es hacerse fantasías respecto a una conciencia del pasado que, si sólo pudiese ser revivida y provista de algunos ajustes contemporáneos, transformaría el presente” (Sazbón, 2002: 21.).

incorporación, factor vinculante de la cultura vivida y de los diferentes períodos históricos. Es decir, que es lo que sobrevive en el presente de la cultura de un período una vez que pasó por los períodos subsiguientes.³⁸ Esta selección reflejaría así una forma de organización del presente, que se visibiliza en los distintos catálogos editoriales.

De Raymond Williams también tomamos la noción de “formación cultural” (Williams, 2000) para relacionar las trayectorias de los hijos poetas y sus formas de agrupamiento. La organización interna y la forma laxa de asociación de cada proyecto pueden compararse a las formaciones independientes que analiza Raymond Williams en *Marxismo y Literatura* (2009) y que profundiza en *Sociología de la cultura* (2015). Williams entiende las formaciones culturales como grupos poco numerosos que no se distinguen de un grupo de amigos con intereses comunes, y cuyos propósitos a corto o mediano plazo son prácticamente indefinibles. Con respecto a su organización interna, proyectos como *poesía.com* o Mansalva se asemejan bastante a las denominadas formaciones de segundo tipo que según Williams “no se basan en ninguna afiliación formal, pero sin embargo están organizadas alrededor de alguna *manifestación colectiva pública*, tales como una exposición, presencia pública editorial o a través de un periódico o manifiesto explícito” (2015: 58). Los Hijos de la Teta del Ciclón, Turkestán y Los Detectives Salvajes se corresponden con el tercer tipo de organización interna analizado por Williams, en el que se da una identificación grupal que según las ocasiones hará confluír a sus miembros en la producción de prácticas culturales específicas. En este sentido, la experiencia generacional de ser hijos e hijas de militantes políticos perseguidos en los años Setenta, haber participado en muchos casos en las agrupaciones de H.I.J.O.S.³⁹

³⁸ Williams en *La larga revolución* (2003) afirma que esta sobrevivencia es producto de límites naturales de la condición humana que conducen a la selección de elementos del pasado, como el olvido. Pero que también se combina con otras variables del presente como los intereses, expectativas, conflictos, deseos, temores y pulsiones de los sujetos culturales del presente.

³⁹ La agrupación Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio surge en 1995, en un contexto de retorno del pasado dictatorial a la escena pública y de una profunda reelaboración de la memoria histórica, motivados por una serie de síntomas que funcionaron como la punta de un iceberg de lo negado por las Leyes de Punto Final (1986), de Obediencia Debida (1987) y los indultos dictados por Carlos Menem (1989-1990). En marzo de 1995 se realiza un encuentro en la ciudad de Río Ceballos en la Provincia de Córdoba que logra reunir a algunos de los hijos que habían participado el 03 de noviembre de 1994, en la ciudad de La Plata del homenaje realizado en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo a los estudiantes de esa Casa desaparecidos, así como a otros hijos que participaban del Taller Julio Cortázar en la ciudad de Córdoba, que al igual que el Taller de la Amistad de La Plata, buscaban contener a jóvenes y adolescentes que tenían más preguntas que respuestas sobre su origen y la vida de sus padres. El 20 de abril del mismo año, en la antigua sede de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la UNLP un grupo de ex compañeros e hijos realizaron una Jornada de Memoria, Recuerdo y Compromiso que dio origen a la regional La Plata. En octubre se organizó el primer encuentro de la Red Nacional de H.I.J.O.S., nuevamente en la provincia de Córdoba, en Cabalango, donde se reunieron más de 300 hijos de militantes asesinados con el objetivo de compartir experiencias, conocerse y organizarse para luchar contra la impunidad. En ese

o en otras experiencias previas como las del Movimiento Solidario de Salud Mental, produjo un sentimiento de pertenencia y de identificación entre los integrantes que excedía los propios proyectos editoriales, lo cual resulta central para analizar las relaciones entre campo editorial, militancia política y escritura poética que se producen en nuestro corpus de estudio.

Una perspectiva orientadora para conceptualizar la manera en que distintas dinámicas atraviesan desde ámbitos aparentemente disímiles como la política, los Derechos Humanos y la literatura la conformación y la producción de las formaciones culturales que estudiamos, fue la teoría de los campos de Pierre Bourdieu. El autor considera el campo social como una esfera de la vida social que se ha ido autonomizando de manera gradual a través de la historia en torno a cierto tipo de relaciones, intereses y recursos propios, diferentes a los de otros campos. En este sentido, los campos sociales como espacios de juego relativamente autónomos⁴⁰ son “campos de fuerzas pero también campos de luchas para transformar o conservar estos campos de fuerzas” (Bourdieu, 2002: 50). Si queremos estudiar una zona específica de las producciones del subcampo de la poesía nos resulta indispensable tener en cuenta los tres momentos “internamente conectados” que componen estos sistemas interrelacionados de fuerzas. Primero debemos considerar la posición del campo respecto del campo del poder. En segundo lugar, debemos tener en cuenta la estructura objetiva de las relaciones entre las posiciones ocupadas por los agentes o las instituciones que compiten por la forma legítima de la autoridad específica del campo. En tercer lugar, debe considerarse el *habitus* de los agentes, los diferentes sistemas de disposiciones que han adquirido al interiorizar un determinado tipo de condición social y económica, condición que en su trayectoria dentro del campo encuentra oportunidades más o menos favorables de actualización. Desarrollaremos estas tres dimensiones de análisis a lo largo de todos los capítulos.

encuentro recibieron la visita de Juan Gelman y Mara LaMadrid que entrevistaron a varios hijos e hijas, recopilando material para *Ni el flaco perdón de dios* (1997). También visitó el campamento el cantante León Gieco.

⁴⁰ Más allá de los cuestionamientos que se han hecho, particularmente desde Latinoamérica (Sarlo y Altamirano, 1983; Trajtenberg, 2010) a propósito de la idea de relativa autonomía de los campos, ¿quién podría trazar los límites entre la esfera política y la literaria en la ciudad letrada, tal como la denominó Ángel Rama? Creemos que evita caer en reduccionismos a la hora de analizar nuestro objeto y permite por otro lado explorar la especificidad de distintas áreas con sus lógicas específicas. Las interrelaciones entre los grupos específicos y otros campos será central en el análisis a la hora de estudiar las relaciones entre política, literatura y prácticas editoriales

Para analizar el proceso de reconstrucción del campo de la poesía en la sociedad de la posdictadura y las estructuras de sentimiento⁴¹ que lo atraviesan, así como los problemas centrales y los modos de resolución que ensayan los poetas en sus prácticas de escritura y edición, nos fue de suma utilidad el concepto de “práctica social genocida”⁴² de Daniel Feierstein, el cual hace referencia a

aquella tecnología de poder cuyo objetivo radica en la destrucción de las relaciones sociales de autonomía y cooperación y de la identidad de una sociedad, por medio del aniquilamiento de una fracción relevante (sea por su número o por los efectos de sus prácticas) de dicha sociedad y del uso del terror, producto del aniquilamiento para el establecimiento de nuevas relaciones sociales y modelos identitarios” (2015: 83).

Esta práctica abarcaría seis momentos o fases que no tienen por qué darse de manera fija u ordenada en distintos procesos sociohistóricos, sino que señalan cierta recurrencia en la construcción de un contexto que habilite su realización así como de un proceso posterior que lo realice simbólicamente: 1- la construcción de una otredad negativa, 2- el hostigamiento, 3- el aislamiento, 4- el debilitamiento sistemático de ese enemigo social, 5- su aniquilamiento material y 6- la realización simbólica de la práctica social. A lo largo del trabajo pondremos especial atención a las discusiones que la generación de hijos impulsó, de manera directa o sin advertirlo, contra una tendencia dominante en la juventud de la posdictadura caracterizada por una cultura del cinismo, la evasión política y el individualismo que contribuía a la realización de la sexta fase, así como también de qué manera se tradujo simbólicamente esta tensión al interior del campo literario.

⁴¹ Este concepto de Raymond Williams (2009) resulta muy productivo para discutir los análisis en los que la cultura y la sociedad son expresados en tiempo pasado, es decir como estructuras fijas. El concepto de estructura de sentimiento connota un conjunto de semas: esto, aquí, ahora, vivo, etc. La conciencia práctica, desde esta perspectiva, sería casi siempre diferente de la conciencia oficial, ya que es lo que verdaderamente se está viviendo, no solo lo que se piensa que se está viviendo. La alternativa es un tipo de sentimiento y pensamiento efectivamente social y material. Williams está interesado en los significados y valores tal como son vividos y sentidos activamente; estos pueden ser definidos como cambios en las estructuras de sentir, la cual no puede ser reducida a la ideología de un grupo. Para dar una definición precisa, recurre al término de “estilo” tomado de la teoría literaria; según él los cambios cualitativos no son un grupo de elecciones deliberadas, son asumidos como experiencia social, son cambios de presencia que aunque son emergentes o preemergentes, no necesitan esperar una clasificación o una racionalización antes de ejercer presiones palpables. La experiencia social, por lo tanto, se halla en proceso y a menudo no es reconocida verdaderamente como social, sino como privada o idiosincrásica.

⁴² Actualmente encontramos distintas posturas en torno a cómo caracterizar la violencia ejercida en la Argentina por parte de grupos parapoliciales de derecha y del aparato de seguridad y Defensa del Estado durante la década del '70 (es decir antes y durante la dictadura), así como al consenso que lograron las prácticas de exterminio en buena parte de la sociedad civil. Tal como lo señalamos, en este trabajo seguimos la definición de “práctica social genocida” de Daniel Feierstein, aunque es importante tener en cuenta que hay otras matrices conceptuales para dar cuenta del genocidio. Eduardo Luis Duhalde (1983) fue quien formuló la conceptualización hoy hegemónica de “terrorismo de Estado”, Luciano Alonso (2009) utiliza “dictadura genocida”, mientras que Gabriela Águila (2013) señala las limitaciones de las tres conceptualizaciones, sin proponer hasta el momento una definición alternativa. Perla Sneh propone definirla como “Terror Nacional” (2012).

**

En términos metodológicos, la investigación que dio lugar a esta tesis tuvo una primera fase de conformación de un archivo sobre los y las poetas, así como de los textos publicados en los proyectos editoriales que impulsaron. Además, recuperamos materiales provenientes de distintos artefactos en los que a lo largo de los últimos 40 años fueron publicando sus versos hijos e hijas de militantes perseguidos en los Setenta. Para ello recopilamos material de revistas de organismos de Derechos Humanos (Madres, H.I.J.O.S., Abuelas), recordatorios-solicitadas del diario *Página/12*, así como artículos periodísticos, reseñas y entrevistas sobre los poetas del corpus publicados en la prensa gráfica y en sitios web. Los foros de discusión promovidos por distintos blogs y páginas *web* nos permitieron realizar diferentes cortes sincrónicos en el análisis del campo de la poesía. Estos sitios funcionan como un archivo de las representaciones específicas que cada poeta realiza respecto de los elementos constitutivos del campo en un momento determinado, por lo que nos permite reconstruir las afinidades y las selecciones realizadas entre contemporáneos.

Una segunda fase consistió en realizar entrevistas a los poetas que forman parte del corpus de esta investigación.⁴³ Para el caso de Los Detectives Salvajes, entrevistamos además al encargado del diseño gráfico y para recuperar la voz de Pablo Ohde, quien falleció en 2012, decidimos consultar a distintos compañeros de proyectos como Emilio Rollié o Adrián Ferrero, pero también a su albacea, Fernando Alfón. La entrevista en profundidad (Arfuch, 1995) nos resultó muy útil al permitirnos reconsiderar las hipótesis iniciales de lectura de los poemarios y también para desarrollar trabajos de interpretación y de creación de nociones específicas y fundamentales en la investigación, junto con los mismos entrevistados. Además, este método fue muy productivo para comprender las representaciones de cada autor respecto de la literatura y de su posición dentro del campo, así como para cotejar las expectativas y prefiguraciones de sus simpatías políticas y estéticas con las obras escritas. En el transcurso de la escritura de esta tesis, la presentación de los avances en coloquios y congresos ampliaron las perspectivas teóricas y metodológicas de la investigación, ya que permitieron confrontar nuestras hipótesis con

⁴³ Lamentablemente con motivo del Aislamiento Social, Preventivo y Obligatorio (ASPO) por la pandemia de Covid-19 nos quedó pendiente entrevistar a Alberto Valera y a Francisco Garamona. Valera falleció el 07 de noviembre de 2020.

los trabajos de otros investigadores abocados a estudiar las elaboraciones literarias recientes en torno a los Setenta.

En lo que hace a los estudios específicos sobre poesía en la generación de hijos encontramos actualmente un mayor interés en los especialistas, respecto del que existía cuando comenzamos la investigación en el marco de una tesis de Maestría en Historia y Memoria, lo cual nos permite suponer que en un futuro cercano este tema de estudio continuará ampliándose. Entre los trabajos que nos permiten construir un estado de la cuestión para el corpus “poesía de hijos e hijas”, destacan los de Miguel Dalmaroni (2004), Adriana Badagnani (2014), Fernando Reati (2015-b, 2017), Rike Bolte (2016), Ana Ros (2016), Mirian Pino (2017-a, 2017-b), Noelia Billi y Paula Fleisner (2017), María Manuela Corral (2018-a, 2018-b), Carolina Bartalini (2018), Laura Loustau (2019), Eugenia Straccali (2020) y Margarita Merbilhaá (2020). Antes de reseñar brevemente sus aportes, nos interesa detenernos en tres autores: Ana Porrúa (2000), Sergio Raimondi (2014[2007]) y Romina Freschi (2012[2009]), dado que en artículos sobre la obra de Martín Gambarotta o Emiliano Bustos han reparado en algunas características que se podrían hacer extensivas a la mayoría de las poéticas de hijos e hijas. Consideramos que el corpus “de hijos” todavía no había “cristalizado”, dado que recién entre el año 2003 en el que se estrena el film *Los rubios* de Albertina Carri y el 2008 en el que publica sus primeros libros Félix Bruzzone se produce una aglutinación de producciones susceptibles de conformar un corpus histórico emergente, tal como lo concibe Dalmaroni (2005),⁴⁴ conformado por la literatura escrita por la generación de los hijos e hijas de la militancia setentista. En poesía, el hito de esta emergencia se produjo recién con la creación de la

⁴⁴ Dalmaroni denomina –siguiendo a Williams– *corpus histórico emergente*, un tipo de corpus histórico que no precisa ser construido sino más bien descubierto “en un momento fechable puede hablarse de una emergencia, es decir que se acelera y aglutina la producción de una cierta novedad (una novedad que bien puede estar anticipando lo que, en un futuro, ocupará el lugar dominante o lo disputará)” (2005: 14). Ernesto Semán a propósito de este corpus advierte sobre el riesgo de aplanar experiencias literarias y de vida muy disímiles entre sí y lo ejemplifica de una manera irónica: “haciendo un poco de historia, el género de ‘literatura de hijos’ toma fuerza en el año 33 después de Cristo, cuando este, clavado en la cruz, se pregunta, en el límite de sus fuerzas: “Señor, ¿por qué me has abandonado?” (2018: 149). Carlos Gamerro también plantea sospechas sobre la productividad de abordar este corpus: “Implica menos una serie de características formales o temáticas que la atribución a un enunciador que efectivamente sea un hijo de militantes o desaparecido, y esta atribución autoral condiciona no sólo cómo estas obras son escritas sino cómo son leídas, pues si nos enteráramos de que Bruzzone no es hijo de desaparecidos, nos sentiríamos estafados” (2016: 521). Como veremos a lo largo de los capítulos, hay muchas características formales y temáticas en común dentro de los autores de nuestro corpus y más allá de los reparos que plantean Gamerro o Semán, un aspecto distintivo en el que coinciden al igual que la mayoría de los estudios críticos que abordan estas producciones es el hecho de que las obras equivalen una resolución imaginaria de los conflictos. Los hijos en sus producciones estéticas, erigen la denuncia y buscan la asunción de una culpa colectiva por el destino de sus padres, por la aceptación social de las leyes de impunidad y los indultos, entre otras cuestiones que trabajaremos a continuación.

colección Los Detectives Salvajes en 2007 y particularmente con la presentación de la antología *Si Hamlet duda le daremos muerte* en 2010, acontecimiento que permitió realizar con posterioridad relecturas de las producciones que otros poetas hijos habían publicado previamente.

Ana Porrúa, en “*Punctum: Sombras negras sobre una pantalla*” (2000), advierte el trabajo de Gambarotta con los silencios y la imposibilidad de decir, expresado tipográficamente por los puntos suspensivos o la violencia de los cortes abruptos de versos, pero también analiza de qué manera el libro da cuenta de una identidad astillada, dividida en varios personajes. Proponemos la hipótesis de que ambas experiencias, el silenciamiento y las identidades fragmentarias, participan de la estructura de sentimiento que atraviesa las producciones poéticas de hijos e hijas de militantes setentistas durante los años de impunidad y son expresión de lo que definimos en el capítulo 2 como “catástrofe identitaria”. Por otra parte, en “Notas para leer *Relapso + Angola*” (2005), Porrúa señala la diferencia fundamental que instaura la escritura de Gambarotta entre las producciones de los Noventa, al reflexionar sobre la historia. Este es uno de los rasgos distintivos que también caracteriza las poéticas de hijos: “Leer un poema de Gambarotta es volver sobre la historia. Porque, lejos de lo que se pueda suponer, Gambarotta cree en la historia. Porque, lejos de lo que se pueda creer, Gambarotta no puede abandonar los clivajes de la política. La lectura siempre tira para atrás. No existe el puro presente” (Porrúa, 2005). Unos años después, Sergio Raimondi en “El sistema afecta la lengua. Sobre la poesía de Martín Gambarotta” (2014 [2007]) analizaba la operación política que Gambarotta realizaba en sus libros sobre variaciones lingüísticas diacrónicas y sincrónicas, puestas en función de desarmar la lengua del orden neoliberal:

un plan político no puede ser exactamente un plan sobre la lengua. Pero un plan sobre la lengua debería ser exactamente un plan político. Por eso el espacio de intervención de estos poemas no es la calle o la plaza; ni siquiera un territorio denominado Angola. Es lo que en Angola se define como “plaza Sintagma”. Es la concepción de la frase como espacio sintáctico y común [...] cada elemento y nivel de la lengua es sometido a una violencia desde la convicción de la necesidad de una nueva gramática, una nueva semántica, una nueva sintaxis” (2014: 45).⁴⁵

Por su parte, Romina Freschi en “Apuntes de cangrejo. Sobre la obra de Emiliano Bustos” (2012[2009]) conceptualiza la obra de Bustos a partir del anacronismo: “por la constante aventura de mixturar los tiempos, rescatar objetos antiguos, seguir hablando con seres que ya no tienen el cuerpo presente, representar aquello que se halla enmohecido en la

⁴⁵ Volveremos sobre estos análisis en el capítulo 6 cuando abordemos la poética de Gambarotta.

costumbre de lo modernísimo, o cantar hacia una forma futura, un hijo del amor o de la rabia” (2012: 113). Anacronismos, montajes temporales, confusiones fantasmáticas constituyen rasgos de la poética de Bustos que, tal como veremos en los capítulos de la tesis, conforman problemas y clivajes que también son elaborados desde diversos estilos y estéticas por otros poetas de nuestro corpus de estudio. Otra característica relevante mencionada por Freschi es la discusión que Bustos entabla de manera explícita desde sus versos –con especial énfasis en *56 poemas* (2004)- con las propuestas de las distintas formaciones de poetas que emergieron en el campo de la poesía a lo largo de la década de los Noventa. Esta toma de posición lo acerca bastante a la postura que manifestaba Gambarotta antes del reacomodamiento que se produjo en el campo con posterioridad a la crisis de 2001. Entonces se produjo una reconceptualización de la categoría “poesía de los noventa” como un conjunto indiferenciado que tendió a la dilución de los antagonismos que habían existido previamente, algunos de los cuales nos proponemos recuperar en el capítulo 5.

La relevancia que adquiere la historia, la política, la operación crítica sobre la lengua del presente y el rechazo por el posmodernismo que analizan Porrúa, Raimondi y Freschi en las poéticas de Gambarotta y Bustos las encontramos esbozadas en un artículo de Miguel Dalmaroni que constituye el primer trabajo, entre los que hemos relevado, que se dedica a describir algunas particularidades de la poesía escrita por hijos e hijas. Si bien Miguel Dalmaroni en “Dictaduras, memoria y modos de narrar: *Confines, Punto de vista, Revista de crítica cultural, H.I.J.O.S.*” (2004) realiza su recorte a propósito de un intento más amplio por reconstruir e interpretar las tradiciones de lectura que se visibilizaban en cuatro publicaciones de los Noventa, el apartado que dedica a las revistas de H.I.J.O.S. es interesante porque aborda textos poéticos que no circulaban o no se proponían intervenir en el campo literario, sino en el de los Derechos Humanos y el de la política. Dalmaroni encuentra en estos textos operaciones de restitución que apelando al género testimonial recuperan no solo el legado de los discursos políticos de la generación de los padres sino también las narrativas y poéticas que acompañaban sus luchas y configuraban sus subjetividades:

Un conjunto de figuraciones, tópicos y tonos enunciativos que, a riesgo de que resulte reductivo o excesivamente específico, podríamos denominar épicas de la revolución: un relato teleológico del amor y de la guerra, en el que se identifican sin dificultad los vínculos con la tradición intelectual pero sobre todo literaria y artística de la cultura de izquierda en general e hispanoamericana en particular. Pensamos en un repertorio prestigioso de tradiciones o *poéticas de la política* que van, en el caso de la poesía por ejemplo, de Raúl González Tuñón o del César Vallejo de *Poemas humanos* en sus

conexiones con la República Española, a Julio Cortázar o Juan Gelman y sus estrechos vínculos con la Revolución Cubana (2004: 970).

En esta cita se visualiza otro de los tópicos de nuestro corpus, sobre el que volveremos a lo largo de la tesis: la conexión y la continuidad que establecen los poetas hijos con las poéticas de los sesenta y los setenta, dentro de un contexto en el que el campo de la poesía manifestaba un profundo rechazo por esas tradiciones, a las que definían de manera peyorativa como “poesía social”. Este gesto reconstitutivo no está exento de críticas o estrategias de distanciamiento y superación en las producciones de hijos e hijas dado que, según Dalmaroni, proponen una restitución selectiva de tradiciones discursivas y narrativas de la generación de los padres como forma de reencontrarse con los ausentes, pero a la vez instituyen su propia identidad, la cual pone en juego recursos originales como la *performance*, las instalaciones o la ironía, contaminados por distintos signos de una cultura urbana y joven de los Noventa.

Recién encontramos un intento por estudiar estas poéticas en su especificidad en el trabajo de Badagnani “Los detectives jacobinos y la poética de los hijos de desaparecidos” (2014). Resulta significativo que el primer trabajo que propone pensar las poéticas de hijos como un corpus específico, aborde la presentación de la antología *Si Hamlet duda le daremos muerte* (2010) en la que la formación cultural de Los Detectives Salvajes realizó una instalación que simulaba el guillotinado de *Horla city* (2010) de Fabián Casas –analizaremos este acto en el capítulo 8-. Consideramos que el acontecimiento polémico de la presentación llevó a identificar y nominar a este corpus histórico emergente, habilitando nuevas claves de lectura de textos que circulaban desde la década de los Ochenta.

El artículo de Badagnani se centra en la discusión intergeneracional e intrageneracional que plantea la colección al construir un archivo de poetas desaparecidos, el cual reconfigura con nuevas jerarquías y valores los archivos armados hasta entonces por los compañeros de militancia, abuelos o tíos. Resulta importante señalar que en el rescate de la poesía setentista Badagnani no encuentra una exaltación acrítica sino una problematización de las representaciones sobre esa generación, que hasta entonces habían contribuido a promover los intelectuales nucleados en torno a la revista *Punto de Vista*. Si bien su campo de estudios está centrado en la narrativa, la autora traslada a la poesía de la formación Los Detectives Salvajes la problemática que observa en libros de Andrea Suárez Córca, Félix Bruzzone o Mariana Eva Pérez, analizando los problemas y conflictos que plantean los textos entre la esfera de la política, de los

derechos humanos y de la poesía. Para Badagnani, con la performance del guillotinado los editores “no prevén querer reivindicar la violencia, sino sólo parodiar la escena de inocentización de sus padres” (2014: 51) construida estratégicamente por los organismos de Derechos Humanos durante los años Ochenta en un contexto en el que las organizaciones revolucionarias eran consideradas terroristas. En este sentido, siguiendo a la autora, la formación cultural pretendería promover una interpretación heterodoxa o irónica de la militancia setentista como forma de elaborar el duelo, mediante la asunción de una voz poética con una profunda huella colectiva y generacional que remite a la generación de los padres pero que problematiza ese legado.⁴⁶

En la ponencia “De los desaparecidos en los 70 a los menores marginados hoy: Julián Axat y la poesía como defensa de la *nuda vida*” (2017),⁴⁷ Fernando Reati realiza un recorrido por el conjunto de la obra de Julián Axat y recurre a las categorías de *nuda vida* de Giorgio Agamben y de biopolítica de Michel Foucault y Roberto Espósito con el fin de analizar las superposiciones que se dan en los poemarios del autor entre las juventudes perseguidas en distintos momentos sociohistóricos de la Argentina, la dictadura cívico-militar y la democracia actual. Esta línea de análisis contribuye a la visibilización de otra de las recurrencias que detectamos en nuestro corpus: los desplazamientos temporales y la superposición entre la figura de los desaparecidos y los excluidos por el Estado neoliberal. En un artículo titulado “Entre el amor y el reclamo: la literatura de los hijos de militantes en la posdictadura argentina” (2015-b), Reati indaga en la relación conflictiva que exterioriza esta literatura entre la responsabilidad política y la responsabilidad familiar de los padres, que llevan a la tensión identificación/diferenciación de sus progenitores y a los problemas que trae aparejado el mandato de continuar la lucha de los padres. Además, al igual que Badagnani, Reati pone en diálogo varios libros de la colección Los Detectives Salvajes: *Hubiera querido* (2010)

⁴⁶ En el capítulo 8 disintimos con Badagnani cuando valora la performance como un gesto “que en su sobreactuación resultó vaciado de contenido” (2014: 53), dado que el acto simbólico puso en evidencia los consensos hegemónicos y naturalizados del campo literario. Pierre Bourdieu analiza que los recién llegados al campo, al estar menos sometidos por posición, a las tentaciones externas y propensos a cuestionar a las autoridades, se apropian de las herramientas que ofrece un campo constituido, y de esta manera “los propios mecanismos de competencia autorizan y fomentan la producción ordinaria de actos extraordinarios, basados en el rechazo de las satisfacciones temporales, de las gratificaciones mundanas y de los objetivos de la acción corrientes” (2015: 109). En este sentido, la antología fue presentada en dos espacios de memoria en los que funcionaron Centros Clandestinos de Detención Tortura y Exterminio (CCDTE) durante la última dictadura cívico-militar, el ex Regimiento de Infantería n° 7 de La Plata y el Espacio Nuestros Hijos de la ExESMA.

⁴⁷ Hay una versión del texto con el mismo título publicada en *Altre Modernità. Revista di studi letterari e culturali*, Número especial: Literatura y Derechos Humanos. Nuevas violencias, nuevas resistencias de 2019.

de Rosa María Pargas, *Restos de restos* (2011) de Nicolás Prividera y *Subcutáneo* (2012) de Juan Aiub con una serie narrativa más amplia: Ángela Urondo Raboy, Raquel Robles, Laura Alcoba, Mariana Eva Pérez y Félix Bruzzone, lo cual da cuenta de la manera en la que ya comienza a cristalizar el corpus “literatura de hijos”, que como dijimos tuvo mayor desarrollo en la narrativa. Una vez que empiezan a abordarse los problemas que plantean estas escrituras en la poesía, comenzarán a desarrollarse relecturas de autores canónicos como la que realiza Rike Bolte en “*Punctum*, de Martín Gambarotta: ¿poema narrativo o relato poético? Paradigma de una escritura elíptica para la postmemoria argentina” (2016).

El trabajo de Bolte sobre *Punctum* resulta interesante para nuestra investigación porque aun cuando plantea que “la narrativa (en todas sus modulaciones) parecería ser el género más recurrido para un discurso sobre la desaparición” (2016: 46), pone el énfasis en un poema narrativo. Si bien Bolte no considera la poesía como dispositivo privilegiado para la construcción de memorias en la generación de hijos, rastrea de qué manera algunos procedimientos que a partir de 2008 aparecen en la narrativa de esta generación ya estaban presentes en la poesía de uno de los autores más trabajados por la bibliografía especializada en la década de los ‘90, que no casualmente había atravesado por la experiencia del exilio e intentaba desmarcarse de la corriente ahistórica que atravesaba la década. Nos distanciamos de Bolte cuando desde el paradigma de la posmemoria de Marianne Hirsch afirma que Gambarotta marca “un hito de referencia para el tratamiento textual de la memoria del trauma y el trauma de la memoria (2016: 55)”. Recordemos que para la autora norteamericana la posmemoria “is not a movement, method, or idea; I see it, rather, as a structure of inter- and trans-generational transmission of traumatic knowledge and experience. It is a consequence of traumatic recall but (unlike posttraumatic stress disorder) at a generational remove” (Hirsch, 2008: 106). En el capítulo 2 discutiremos con las implicancias políticas que este tipo generalizaciones psicologistas conllevan tanto a la hora de abordar estas producciones, como para conceptualizar lo acontecido en el pasado reciente argentino.⁴⁸

⁴⁸ Como demostramos en el capítulo 2, la posmemoria solo trae problemas para pensar el caso argentino, en primer lugar porque es un concepto indisociable de las categorías de trauma y segunda generación y en segundo lugar por su inespecificidad, dado que toda manifestación artística vehiculiza memorias. El arte o la literatura en tanto estructura de transmisión de memorias inter y transgeneracionales no necesariamente tienen que estar relacionada con el hecho de haber sobrevivido a un genocidio, pensemos por ejemplo en films como *La televisión y yo* (2003) o *Fotografías* (2007) de Andrés Di Tella en los que se reconstruye desde el género documental muy trabajado estéticamente, las genealogías y los silencios de los relatos familiares. Sí consideramos como un fenómeno social e históricamente situado la inclinación por las producciones artísticas en la generación de hijos e hijas, porque en un contexto de denegación y obturación

“Ruth Irupé Sanabria: la poesía militante como forma de habitar el desarraigo” (2016) de Ana Ros es el primer texto que utiliza la matriz conceptual de práctica social genocida de Daniel Feierstein (2007, 2012, 2015) para analizar la poesía de la posdictadura, concepto central para nuestro trabajo, dado que resulta fundamental para pensar las prácticas culturales en un sentido amplio. Ros analiza los procesos de desrealización simbólica puestos en funcionamiento en *The strange house testifies* (2009), poemario de Ruth Sanabria, una exiliada hija radicada en Estados Unidos. La dictadura había obligado a sus padres, sobrevivientes del Centro Clandestino de Detención “La escolita” de Bahía Blanca a exiliarse en Estados Unidos, motivo por el cual “para esta familia la condena por sus ideas políticas no termina con el exilio, como generalmente se suponía” (Ros, 2016: 244). En el país de destino la comunidad de refugiados fue muy reducida, a diferencia de otros países que recibieron exiliados argentinos como España, México, Suecia o Francia y la familia fue etiquetada rápidamente de una manera semejante a como la definía el régimen militar argentino. Esta experiencia de doble estigmatización encuentra una respuesta en la poética de Sanabria que se caracteriza por realizar un montaje temporal y espacial entre lo ocurrido en la Argentina de los Setenta y las situaciones de opresión vividas por los inmigrantes en los Estados Unidos de hoy. El trabajo de Ros observa certeramente que la poesía de Sanabria pone en crisis la idea de que únicamente la realización de un genocidio reorganiza la sociedad a partir de la instauración de patrones de comportamiento tendientes a la anulación de la identidad contestataria y/o potencialmente solidaria tanto con el sobreviviente como en el conjunto social. Los mismos procesos de creación de un enemigo interno, la diseminación del miedo, la promoción de la delación o la adaptación como negación de la historia, llevan a Ros a preguntarse y preguntarnos “cómo se llega a la internalización de la opresión en una sociedad que no ha atravesado un régimen represivo en el sentido estricto del término, a qué miedos responden los individuos, a qué valores han debido adaptarse” (2016: 248).

Por su parte, Mirian Pino en “*Offshore*, de Julián Axat: los susurros de la memoria” (2017-a) pone el foco, al igual que Reati, en la elaboración memorística y política que promueven las publicaciones de los poemarios de la que denomina Generación salvaje –hijos e hijas de desaparecidos nucleados en la colección Los Detectives Salvajes–. Además, el uso que la autora hace de esta categoría contempla la

social sobre sus memorias encontraron en la poesía, como es el caso que analizamos, un instrumento de elaboración y de discusión política.

posibilidad de pensar en una comunidad más amplia, que incluya a todos los hijos de la militancia perseguida en los Setenta. Pino aborda algunas cuestiones fundamentales acerca de cómo construir memoria desde la asunción de un yo lírico y propone la hipótesis de que en la poesía de hijos hay un fuerte anclaje histórico que se aleja de la irrealización del yo poético. En su último trabajo, la autora esboza una línea de investigación que es muy fructífera para nuestro tema de estudio: “la emoción como construcción política, como nuevo lugar de agenciamiento” (2017-a: 168). En “Memoria de los padres, memoria de los hijos: musulmán o biopoética (2013) de Julián Axat” (2017-b) Pino destaca la importancia que las poéticas de la colección *Los Detectives Salvajes* le asignan a la violencia institucional como continuidad y reformulación en democracia de los enemigos internos a excluir por el corte biopolítico de la dictadura, y también destaca la asunción de un “nosotros” generacional por parte del yo lírico. Plantea que poéticas como las de Axat o Emiliano Bustos son ajenas “a toda teorización que tienda a considerar el sujeto lírico como desrealización del autor, todo lo contrario, es la potencia de la memoria autoral la que inscribe los avatares del yo poético” (2017-b: 6-7). Su argumento es que en este corpus existen operaciones estéticas destinadas a clivar al yo y potenciar su historicidad “a inscribirlo como una representación artística de los autores”; para ello se valdrían de distintas estrategias como la escritura de prólogos y dedicatorias, las notas a pie de página, archivos jurídicos, junto con “el ingreso de materia biográfica trabajada artísticamente”. Si bien consideramos que esta cuestión está presente y que no hay un intento por disimular la propia biografía en los paratextos de la colección, como sí ocurre con otros proyectos que trabajaremos en la tesis, disentimos respecto de la consideración de que no se produciría una irrealización del autor por intermediación del sujeto imaginario del poema, dado que precisamente este acontecimiento es el que da lugar a la realización de distintos trabajos de memoria desde la poesía. De hecho, algo semejante señala Pino en el artículo sobre *Offshore* (2016): “[la poesía en Axat] se construye a partir del cuestionamiento de la legalidad, de la autoridad unívoca del Yo en poesía y en el orden social [...] es el lugar de reparación y una nueva forma de entender la subjetividad no como una territorialidad del yo sino como el lugar de una colectividad deportada y paradójicamente necesaria para el Estado” (Pino, 2017-a: 163-164).

Por otra parte, destacamos el cuestionamiento que realiza Pino a la idea de segunda generación y al esencialismo que implica su utilización a partir del concepto de posmemoria: “no es una memoria heredada por la segunda generación, sino la memoria

activa de un poeta que organiza la materia creativa con sus recuerdos del pasado a partir del presente que los resignifica” (2017-b: 9). Consideramos que precisamente aquí radica la importancia del sujeto imaginario, dado que Axat contaba con seis meses cuando sus padres fueron secuestrados. Por último, Pino señala tres características de la poética de Axat que también encontramos en distintas obras de la generación de hijos: 1- La realización de un trabajo de memoria con el presente a partir de cierta economía metafórica, 2- Un alto grado de autorreflexividad sobre un lenguaje que remite al genocidio en el que se funda la sociedad actual “a partir de la imagen ‘golpe’ se condensa el pasado y el presente” (2017-a: 167) y 3- El sueño y las descripciones oníricas a las que la autora asigna un matiz político en la posdictadura.

Hallamos conclusiones cercanas a la de Pino en “La piedra y el poema. Materiales para una obra poética desobrada” (2017) de Noelia Billi y Paula Fleisner. El artículo trabaja sobre el primer libro de Fernando Araldi Oesterheld, *El sexo de las piedras* (2014) y se pregunta de qué tipo de experiencia trata este texto, dado que “se refiere en imágenes poéticas una experiencia íntima pero no personal” (Billi y Fleisner, 2017: 71), en este sentido es un poema “sobre la ausencia de memoria, sobre la imposibilidad de recordar lo que no se vivió y que sin embargo es inolvidable” (72). Particularmente relevante es la lectura que realizan Billi y Fleisner del poema de Araldi como materialización de los ausentes, no como interpretación simbólica del pasado, sino como afecciones y emociones del pasado que son convocadas en el poema.

María Manuela Corral en “Ser y habitar: cronotopo artistizado ‘Hamlet’ en Julián Axat y Patricio Pron” (2018-a) analiza la utilización en los autores del cronotopo (Bajtín, 1989) “Hamlet”, en tanto reapropiación generacional artistizada que permite “al pasado imaginar nuestro presente” pero también al poeta intervenir ese pasado:

El cronotopo Hamlet [...] en tanto intensidad variable replegada en la duda dialéctica de la generación nacida en la década de 1970 posibilita, en la interpelación del ser y el habitar, la construcción de memorias otras. En este sentido, el borde literatura-memoria deviene una memoria-difractaria no sujeta a continuidades temporales cronológicas o a las inmediatez de los acontecimientos (2018-a: 9).

El trabajo de Corral da cuenta de algunos de los procedimientos que implican una desterritorialización y desplazamientos temporales en las poéticas de hijos, en este caso haciendo productivo un símbolo de la tradición literaria ultracodificado que se caracteriza por la vacilación y la duda ante qué hacer con el legado del padre y cómo impartir justicia por su crimen. En una ponencia titulada “...*Hay poesía*: sueños e infancias vulneradas en

‘El niño inimpunible’ (2014), de Julián Axat” (2018-b) Corral analiza estos desplazamientos o contrahegemonías del tiempo que plantean los poemas de Axat – presente en gran parte del corpus de hijos- no ya mediante la utilización de un personaje literario sino a través de determinadas visiones oníricas, tópico que como vimos también destacaba Pino, el cual Axat entrelaza a partir de la curvatura pasado-presente que proponen poemas como “El niño inimpunible” (Axat, 2014: 40-41).

En otro trabajo sobre el primer poemario de Fernando Araldi Oesterheld, “El poema como mantra. Los huecos de la voz en *El sexo de las piedras* de Fernando Araldi Oesterheld” (2018), Carolina Bartalini detecta un mecanismo que aparecerá como uno de los problemas centrales de nuestra tesis: el montaje que se produce entre los versos propios y los de los padres en reescrituras que dan lugar a lo que definimos como “memorias abracivas” (capítulo 2). Bartalini destaca además dos cuestiones fundamentales: la violencia de una sintaxis quebrada como metonimia de la violencia genocida sobre los cuerpos y la reflexividad sobre el lenguaje de la posdictadura:

como si fuera una investigación de no-ficción sobre la propia discursividad, sobre la palabra buscada y expuesta, el poema de Araldi Oesterheld abunda en mencionar lo que podría parecer inverosímil, aquella imagen trágica de la violencia mayor: la palabra que no está, el cuerpo robado, la experiencia detenida. Pero también el recuerdo de lo que se supone no se podría recordar (Bartalini, 2018. 187).

Otra investigadora que aborda la obra de Ruth Sanabria es Laura Loustau en “Poesía, arte y diálogos transgeneracionales en *Beasts Behave in Foreign Land* de Ruth Irupé Sanabria” (2019). Loustau plantea que la mayoría de los trabajos sobre las producciones artísticas de hijos e hijas por lo general no tienen en cuenta la gran cantidad de material que circula por fuera de la Argentina, dado que muchos exiliados hijos se han radicado definitivamente en el extranjero. Problema que no solo atañe a esta generación sino que interpretamos como una herencia del tratamiento que en general se dio a los sobrevivientes en nuestro país. Así por ejemplo *The little school: tales or disappearance and survival in Argentina* [1986] de Alicia Partnoy, madre de Sanabria, se editó en Argentina recién 20 años después, en 2006, mientras que la obra poética de su hija⁴⁹ todavía no fue publicada en el país. Tres cuestiones pueden destacarse en el artículo de Loustau, que consideramos fundamentales para nuestro trabajo: 1- La utilización de un “léxico legal” (2019: 143) que intenta impartir una justicia poética, 2- La definición de la poeta chicana Lorna Dee Cervantes de la poesía de Sanabria como “lyrical docupoems”

⁴⁹ Ha publicado *Venganza de la manzana* (1992), *Volando bajito* (2005) y *Flowering Fires/Fuegos Florales* (2015).

(Ídem.) y 3- Los diálogos transgeneracional y transdisciplinares con la narrativa y los versos de la madre, pero también con las pinturas de la abuela, Raquel Partnoy.

Recientemente, Eugenia Straccali en “El testimonio y la experiencia de la muerte. Raúl González Tuñón, Juan Gelman, Julián Axat” (2020) analiza de qué modo la voz testimonial de los poetas actualiza subjetividades del pasado y el futuro, instaurando un espacio poético que propicia el testimonio, el cual se constituye en un procedimiento fundamental en autores de tres períodos históricos a través de los cuales se establece un legado genealógico-poético: Raúl González Tuñón, Juan Gelman y Julián Axat. Cuando aborda a Axat, Straccali establece puntos de contacto entre su poética y la de una voz colectiva que expresaría la generación de hijos e hijas:

la maquinaria lírica de Axat, que es también la de los hijos, es divergente y subversiva, provoca saltos en los engranajes de la normativa de la lengua, en los sustratos narrativos, jurídicos o argumentativos [...] el artista recompone y en este movimiento hay un deslizamiento hacia lo siniestro, hacia el collage que manifiesta el cuerpo imposible del padre, de la madre, fragmentos o piezas faltantes (2020: 321).

Straccali define a Axat como un artista de la posmemoria de una manera semejante a como piensa Bolte a Gambarotta. Volveremos sobre esta peculiaridad en las poéticas de hijos en el capítulo 2, donde como dijimos discutiremos la utilización del concepto de posmemoria.

Por último, en “Componer una vida-sin. Poesía y ausencia en la escritura de Alejandra Szir y María Ester Alonso Morales” (2020) Margarita Merbilhaá analiza la poesía como posibilidad de expresar en qué consiste la vida en/con la ausencia de los padres para dos hijas de militantes asesinados por el Estado. Según la autora, en estos escritos “el discurso testimonial se ve desviado y por ende, transformado respecto de sus normas genéricas y usos más estables en la comunicación social ordinaria o mediática. También sucede que como marco discursivo, lo testimonial persista en núcleos mínimos, a veces equívocos” (2020: 2). Merbilhaá utiliza el concepto de sujeto imaginario de Monteleone (2003) para dar cuenta de la articulación entre el sujeto social hijo o hija y el sujeto lírico que asume la enunciación poética.⁵⁰

⁵⁰ Así, por ejemplo, si analizamos la poética recientemente referida de Ruth Sanabria vemos que el sujeto social asume una voz que se identifica con el colectivo de los exiliados hijos, pero también con los migrantes latinoamericanos en Estados Unidos. De la misma manera el yo lírico va a constituirse como una contaminación de la lengua de la madre, de la abuela, de la sociedad de residencia o de los represores que declararon en el juicio al V Cuerpo del Ejército de Bahía Blanca. Formalmente esta articulación del sujeto imaginario se logra en el lenguaje mediante la utilización del *spanglish*: “No beast heals in a blue house / listening to another beast roar all morning long. / One remedy is to talk to beer / and to the recording of a

Merbilhaá, al igual que Pino, reflexiona sobre las posibilidades que la poesía brinda a la generación de hijos para construir vínculos y memorias con/sobre los desaparecidos, así como para testimoniar de una manera alternativa a los discursos que constituyen la escena judicial. Por lo tanto para Merbilhaá estas escrituras son una acción de memoria que implican los encuentros que acontecen en el poema:

los poemas de María Ester Alonso Morales y Alejandra Szir activan mecanismos para aproximarse corporalmente a los padres, como si fuera posible tocarlos a través de la escritura poética –en el sentido de aproximarse a ellos desde el cuerpo-, y crear un encuentro soñado, o bien materializado en el acto de leer una misma cita, de volver a transcribir e intervenir aquello que alguna vez el padre escribió (Merbilhaá, 2020: 17).

Dado que este trabajo aborda la obra de dos hijas radicadas en el extranjero, Merbilhaá contribuye con su trabajo a saldar la deuda que Loustau señalaba a propósito de las producciones extraterritorializadas.

Finalmente, también contamos con una producción crítica realizada por los propios poetas estudiados, junto con reflexiones más generales sobre poesía, memoria y generación, que se hacen visibles especialmente en algunos de los trabajos de Julián Axat. En “El hijo y el archivo” (2013), Axat analiza la importancia del archivo en la construcción de la subjetividad de los hijos y puede leerse como una suerte de manifiesto de la colección *Los Detectives Salvajes*, dado que incluye su emergencia dentro de un contexto más amplio de producciones artísticas de la generación de hijos que atraviesan la década del 2000. En “Tiempo futuro. Pos-memoria, poesía y justicia” (2017-b), intenta pensar en los efectos que la reapertura de los Juicios tiene en el testimonio de los hijos que por primera vez son llamados a declarar como víctimas-testigos. Los efectos reparadores de la memoria dañada, mediados por la escena judicial y la sanción de verdad de sus fallos tendrían para Axat consecuencias indirectas en el plano cultural y social: “existe algo así como un cambio en las formas de contar, desde que los juicios comenzaron” (2017-b: 11). En este texto se juega quizá el nudo más problemático de la poética de Axat, el de la poesía como testimonio de lo imposible de decir en el estrado o en la reflexión histórica. En este sentido para el autor, la verdad, siguiendo a Primo Levi, tiene una consistencia no jurídica, a la que el poema podría acceder.

Por último, Emiliano Bustos en “Poesía y después” (2018) realiza una historización de la poesía escrita en los últimos cincuenta años, en la tradición de *Veinte*

song / in search of *mi unicornio azul*. / No, not in search of a lost unicorn, / but *my blue unicorn*, disappeared and gone” (Sanabria citada por Loustau, 2019: 145).

años de poesía argentina (2009) de Paco Urondo, con el objetivo de enmarcar el debate con las voces hegemónicas de los Noventa y señalar la destrucción de la palabra poética y del entramado cultural que produjo la última dictadura cívico-militar mediante el corte de los vínculos entre poesía y sociedad.

A partir de lo expuesto, el estudio de las poéticas de hijos e hijas que proponemos en esta tesis nos plantea varios nudos problemáticos que abordaremos a lo largo de los capítulos: 1-La especificidad del corpus y sus características formales y temáticas, 2- Las relaciones entre poesía y memoria que acontecen en dicho corpus, es decir, los trabajos de memoria que dan cuenta de experiencias como la desaparición forzada de un familiar, el exilio o los efectos del genocidio, 3- Las tradiciones literarias en las que inscriben sus producciones los y las poetas y 4- La tensión que manifiesta la mayoría de los textos con las zonas consagradas de la poesía de los Noventa, dentro del subcampo de la poesía de los últimos treinta años.

Con este objetivo nos proponemos estructurar e integrar un corpus de estudio muy amplio y diverso, a partir de la perspectiva de Quentin Skinner que propone abordar los textos literarios en tanto actos de habla intencionales: “por lo que el proceso de comprensión de los mismos requiere, como en el caso de todos los actos voluntarios, que nosotros recuperemos las intenciones contenidas en sus realizaciones (Skinner, 2007: 212). En la línea de John Austin, Skinner distingue entre la fuerza ilocutiva de los textos, la cual asigna el significado y da las pautas del contexto en el que pretende inscribirse y los actos ilocutivos, es decir, la intención de los agentes a la hora de hacer uso del sistema de la lengua y la tradición cultural. Esta elección metodológica resulta insoslayable, pues permite “recuperar la identidad histórica de los textos individuales” y “considerar a tales textos como contribuciones a discursos particulares, y por lo tanto, reconocer las formas en las cuales ellos continúan o desafían, o subvierten los términos convencionales de esos discursos mismos” (Skinner, 2007: 218-219).

Siguiendo esta perspectiva, optamos por dividir la tesis en dos partes delimitadas por el espacio simbólico en el que los actores decidieron intervenir, desde fuera o dentro del subcampo restringido de la poesía. En la primera parte abordamos poemas que circularon intencionalmente en contextos externos al campo literario. Así, en el primer

capítulo analizaremos ciertos usos de la poesía, en los recordatorios-solicitudes de *Página/12* que se propusieron en primer término denunciar las políticas de impunidad, reclamar al Estado información sobre los familiares desaparecidos, pero también construir memorias contrahegemónicas sobre la militancia y las formas de organización política de los Setenta. En el mismo sentido, nos detendremos en los textos de hijos e hijas escritos y publicados en el marco de los Talleres Creativos del Movimiento Solidario de Salud Mental, los cuales fueron pensados como un medio de elaboración terapéutica de ese duelo postergado que implica la desaparición forzada.⁵¹ Estos dispositivos de escritura colectiva se proponían romper con la inducción social, promovida desde el Estado, de que el genocidio era un problema íntimo y privado que las víctimas debían tramitar por su cuenta; en respuesta a esto el objetivo del equipo de psicólogos era propiciar un contexto de apertura para que, mediante la expresión artística, pudieran compartirse memorias familiares con una comunidad reducida que había transitado experiencias semejantes. Encontramos algo semejante en las prácticas de escritura de Alberto Valera, en la medida en que ella se convierte en un instrumento terapéutico, reparador y de resocialización que lo liga afectivamente a distintos organismos del movimiento de Derechos Humanos. Por lo tanto, en este primer conjunto de poemas, la fuerza perlocutoria de los mismos se distinguirá de la del resto del corpus, hecho que, como veremos, no irá en desmedro de su potencialidad estética, dado que la fuerza ilocutiva de los textos, sus implicancias de sentido y connotaciones exceden las intenciones del acto ilocutivo.

En el capítulo 2 volveremos sobre algunas particularidades de las poéticas de hijos e hijas abordadas en el capítulo anterior, con la intención de sistematizar dos procedimientos de escritura presentes en poetas marcados por la experiencia de la desaparición forzada o el asesinato de un familiar y que consideramos fundamentales para nuestro trabajo: 1- la construcción de imágenes dialécticas y 2- la intervención de archivos escritos de padres y madres. Conceptualizaremos estos trabajos de memoria emprendidos desde la escritura poética como “memorias abracivas”, a partir de la perspectiva de análisis williamsiana que nos permite pensarlas como figuras que expresan una estructura de sentimiento alternativa, entre la juventud de la posdictadura. Por esta razón, parte del

⁵¹ Teresa Basile define a este proceso de elaboración y búsqueda que conlleva la tecnología de poder desaparecedora como “orfandades suspendidas”: “la búsqueda constituye, entonces, la pulsión fundamental de la orfandad suspendida que precisa encontrar para atravesar el duelo, para concluir una etapa y comenzar otra, para terminar con esa suspensión [que implica la desaparición forzada]” (2016: 143).

capítulo lo dedicaremos a discutir el concepto de posmemoria de Marianne Hirsch (1997, 2008, 2015) que tuvo una aceptación relativamente extendida en los estudios especializados que abordan las producciones artísticas de la generación de hijos e hijas. Según Hirsch la posmemoria consistiría en una estructura de transmisión generacional inserta en varias formas de mediación que darían cuenta de una experiencia traumática intergeneracional y transgeneracional, a su vez mediada por el recuerdo y la imaginación. Ofreceremos argumentos que cuestionan su pertinencia para pensar el caso argentino, dado que conceptualiza a los hijos como una “segunda generación” y cae en una tautología en su intento por diferenciarse del concepto de memoria. Además, esta perspectiva teórica pone mayor énfasis en el trauma elaborado durante el proceso creativo que en la intervención o en el efecto políticos que producen los escritos. Como veremos, aparecen memorias abracivas tanto en las primeras producciones de poetas aficionados que participan en el movimiento de Derechos Humanos, cuyas prácticas de escritura no están restringidas a una vocación artística, como en los poetas que desarrollan prácticas profesionalizantes en el subcampo de la poesía.

En el tercer capítulo abordaremos poemarios de una formación cultural, Los Hijos de la Teta del Ciclón, que se propuso intervenir en una zona de frontera entre el campo de los Derechos Humanos y el estrictamente literario; mientras que en el capítulo 4 nos detendremos en otra formación platense, Turkestán, que diseñó un proyecto de escritura más autónomo pero desde los márgenes (geográficos y simbólicos, en relación con el subcampo de la poesía de los años Noventa), recurriendo a soportes de escritura –afiches callejeros- que los conectaban con prácticas propias de la militancia política. En este sentido, la elección metodológica de reunir de manera general distintos proyectos bajo un mismo nombre, se fundó en la continuidad que los mismos actores asignaban a los grupos de los que formaron parte. Así, bajo la denominación de Turkestán habitan otros proyectos que poco tienen que ver entre sí, como la revista *Hojas selectas* (1993-1994), el grupo Poesía Turkestán (1995-1997) o Ediciones Turkestán (1997-2011), que se caracterizaron por la intervención casi completa de los mismos actores. En el caso de Ediciones Los Hijos de la Teta del Ciclón, reunimos bajo la misma denominación el proyecto iniciado a fines de los Ochenta por Gonzalo Chaves (hijo), el pensado por su padre con el mismo nombre a principios de los Noventa y los textos de Andrea Suárez Córca, también editados por Chaves padre, pero bajo el título de Autogestión ediciones.

La segunda parte de la tesis se inicia con un capítulo que, a modo de introducción, delimita el campo en el que intervienen los proyectos de edición más profesionalizados que tuvieron una existencia casi simultánea, entre 1996 y 2010. Entendemos además que los proyectos editoriales que trabajaremos en los siguientes capítulos, el 6 sobre *poesía.com*, el 7 dedicado a Mansalva y el 8 sobre Los Detectives Salvajes, se posicionan en el campo a partir de la relación que establecen y de la intervención que realizan sobre la tradición selectiva “poesía de los noventa”. En el capítulo 5, entonces, presentamos una síntesis de las líneas, desarrollos y autores más significativos de los Noventa con el objeto de indagar de qué manera se fue gestando esta tradición selectiva tal como es entendida hasta hoy. En un primer momento, nos proponemos esbozar una genealogía del término, para detenernos luego en algunas de las características más significativas que comparten todas las formaciones culturales que ingresaron al campo en los Noventa. Consideramos que, analizando las producciones hegemónicas del período, podremos dar cuenta de una estructura de sentimiento que pone en evidencia el carácter alternativo que se configuró en torno a las escrituras de hijos e hijas analizadas en la primera parte.

Como veremos, algunos poetas hijos⁵² sobre los que trabajamos en la tesis de maestría [*Poesía, política y memoria en la Argentina reciente. La colección Los detectives salvajes (2007-2015)*, 2019] fueron actores importantes de las tendencias más representativas de los Noventa que conceptualizamos como la fase de pre-emergencia del corpus histórico que configuran las producciones artísticas de hijos e hijas con posterioridad a 2001. Uno de los casos paradigmáticos fue el de Martín Gambarotta, cuya obra trabajaremos en el capítulo 6, así como el proyecto editorial virtual que impulsó junto a Alejandro Rubio y Daniel García Helder: *poesía.com*. Además, reconstruiremos una polémica que lo tuvo como protagonista, a partir de la cual formularemos una de las hipótesis fundamentales de la tesis: la poesía escrita por hijos e hijas abrió una línea

⁵² Esta definición parte de una diferenciación metodológica entre hijos poetas y poetas hijos. Estos últimos se caracterizan por la intención de intervenir activamente en el campo de la poesía, así como por desarrollar programas poéticos que atan lo político a la construcción identitaria y que subsumen esta búsqueda a una exploración estética. Además, no vacilan en definirse como poetas antes que por sus respectivas profesiones. Los hijos poetas por su parte, no se piensan como escritores o poetas, sino como hijos que escriben y que quieren expresar poéticamente su visión y postura sobre la historia del país, su memoria familiar y sus luchas personales y colectivas en la búsqueda de memoria, verdad y justicia. Esta división entre hijos poetas y poetas hijos funciona al modo de tipos ideales. La elección nominal no responde a una valoración, así como tampoco creemos que sea posible pensar las obras de ambas figuras de poetas como portadoras de características que están ausentes de la otra.

alternativa respecto de las transformaciones que estaban promoviendo en el campo jóvenes de la misma generación.

El capítulo 7 está dedicado al proyecto editorial de Mansalva, dirigido por Francisco Garamona. Nuestra hipótesis es que parte de la operación realizada por el editor consistió en haber integrado a la tradición selectiva “poesía de los noventa” la formación cultural de Belleza y Felicidad y a la vez en conectar a este grupo con una tradición de vanguardia que recorre todo el siglo XX. En sus intervenciones públicas, Garamona evita identificarse con el colectivo de hijos e hijas a punto tal que, sintomáticamente, muchas veces en la bibliografía crítica sobre su trabajo se alude a algo extraño que acontece en sus textos, lo cual los torna imposibles de clasificar (Jorge, 2019 y Moscardi, 2019). Proponemos la hipótesis es que parte de esa extrañeza guarda relación con los procedimientos que conectan su escritura con el corpus “poesía de hijos”.

Finalmente, en el último capítulo abordaremos el proyecto editorial de Los Detectives Salvajes, la acción de memoria que llevaron adelante a partir de la recuperación de poemarios o documentos poéticos de militantes asesinados por el Estado genocida; asimismo, nos detendremos en las polémicas que provocó esta formación en el campo literario con motivo de la discusión que promovieron con la “poesía de los noventa”. Estos posicionamientos político-estéticos se encuentran sintetizados en el proyecto de escritura de uno de sus editores, Julián Axat, que busca reactivar una concepción de la poesía y del poeta en la sociedad que durante muchos años fue considerada como residual por parte de las voces hegemónicas del campo en la posdictadura.

A modo de conclusión, realizaremos una síntesis de todo lo trabajado a lo largo de los capítulos con el objetivo de definir los rasgos distintivos de las poéticas de hijos e hijas y describir la importancia que encarna este corpus en términos de las tradiciones alternativas al interior de la poesía escrita en la posdictadura. Por último, en el Anexo I incluimos el listado completo de los títulos publicados por cada proyecto editorial hasta el momento, mientras que en el Anexo II recopilamos las entrevistas realizadas en el transcurso de la investigación a poetas hijos e hijas de la militancia perseguida en los Setenta.

Tal como adelantamos, a continuación iniciaremos el recorrido propuesto examinando de qué manera la escritura poética, aun cuando interviene explícitamente en

el campo de los Derechos Humanos y de la política, con inevitables marcas testimoniales y de denuncia, despliega determinadas fugas a través de la indagación, y abre modos de expresión completamente originales que en ocasiones exceden el orden de las intenciones. Tal como veremos, muchos de los recursos utilizados por hijos e hijas ya sea en los recordatorios-solicitados del diario *Página/12* o en trabajos realizados dentro de organismos de Derechos Humanos, presentan muchos puntos en común con las escrituras de hijos e hijas que han publicado libros y que, en algunos casos, cuentan con una trayectoria reconocida como escritores en el campo de la poesía contemporánea.

PRIMERA PARTE

CAPÍTULO 1

Poemas por la memoria, la verdad, la justicia

“Los túneles secretos
y la calle desierta
tropiezan con los rincones
de la memoria,
temerosos, negros, confundidos.
Centenares de sueños
lejanos, reales, helados
me indican mi antiguo camino.
En el balcón tenue y oscuro
se asoman los rincones de la memoria,
ya veo las sombras nuevas escondidas”
María Laura Kossoy,⁵³ *Página/12* (21/10/1994)

En este capítulo nos interesa detenernos en las escrituras de hijos e hijas que recurrieron a la poesía para denunciar, recordar, expresar sentimientos, dialogar con los ausentes o con una comunidad receptiva que pudiera tomar sus demandas como propias. En este sentido, la opción por la poesía consistió en un modo de intervenir en el campo de los Derechos Humanos y de la política como forma de denuncia, testimonio y manifestación de amor filial.

Esta forma de construir memoria a través de la palabra poética hecha pública, a su vez, contrasta con estilos y retóricas de otras prácticas poéticas que circularon en la misma época, como por ejemplo las que se incluyen en el denominado proceso de “cualquierización” (Selci y Mazzoni, 2006-a) –que analizaremos en el capítulo 5-, dentro del “subcampo de producción restringido” (Bourdieu, 2015: 322)⁵⁴ de la poesía. En contraste con este gesto de la zona más visible de la poesía joven del momento, que ha sido interpretado como antilírico, irónico o cínico,⁵⁵ en estas producciones poéticas que

⁵³ Hija de Raúl Kossoy, estudiante de sociología de la UBA y militante Vanguardia Comunista (VC). Fue asesinado el 21 de octubre de 1975 por la Triple A.

⁵⁴ Al interior del subcampo restringido de la poesía los productos materiales y simbólicos tienen como único público (al menos a corto plazo) a sus pares, es decir, otros jóvenes con vocación escrituraria. Esta especificidad subalterna de la poesía al interior del campo literario argentino la diferencia de lo que Bourdieu define como el “gran campo de la producción simbólica” representado por la narrativa, particularmente la novela, “específicamente organizada en vista a la producción de bienes simbólicos destinados a no-productores (el gran público)” (Bourdieu, 2015: 90).

⁵⁵ Ana Porrúa detectaba dos líneas en la poesía emergente desde mediados de los noventa. En la primera: “Creo que este es uno de los ejes fuertes de la nueva poesía, en el que se inscriben *Zelarayán* de Cucurto, *Punctum* de Gambarotta, *Música mala* de Rubio, o un poema como ‘Los Mickey’ de Llach. Los cuatro textos hablan de la sociedad –en pleno posmodernismo– en términos de clase o en términos raciales. Allí aparecen los ‘negros’, los ‘cabezas’, los ‘bolitas’ y la versión del otro no es piadosa (no se podría pensar estos textos como continuidad de la literatura de Boedo), sino más bien todo lo contrario” (2002: 24). En la segunda, representada por Mariasch, Mallo, Macció: “la poesía habla desde un lugar de infancia y se hace cargo solamente de la miniatura, de lo pequeño. El gesto es el del exceso y, en este sentido, podría pensarse en un modo de intervención distinto, que consiste en asumir la propia figura tal como está en el

intervenían por fuera del campo literario destaca un tono solemne, sagrado,⁵⁶ lírico, que participa de una concepción residual de la poesía, en tanto modo de expresividad de los sentimientos y de cierta utilidad social o vía especial para la transmisión de valores y sentires colectivos. Veamos.

En estos textos, es posible leer retornos de retóricas de la poesía social o de combate, como la poesía republicana de la Guerra Civil Española o la poesía social o revolucionaria de los sesenta-setenta,⁵⁷ tradiciones que precisamente rechazaba de manera programática la publicación más importante del período, *Diario de poesía* (1986-2012), así como las zonas más profesionalizadas del campo.

Resulta notable la abundancia de estas formas de retóricas sociales en la escritura poética en la generación de hijos que desde fines de la década del '80 han publicado poemas en folletos, fanzines, revistas, antologías, ediciones de autor, redes sociales, con motivo de distintos aniversarios (nacimiento o secuestro del detenido desaparecido, golpe militar, etc.) y actos políticos. Para analizar y dar cuenta de este fenómeno mucho más abarcativo, hemos relevado un conjunto de poemas y poemarios que circularon por fuera del campo específico de la literatura: los recordatorios-solicitadas de *Página/12* y una antología de poemas y narraciones realizada por el Movimiento Solidario de Salud Mental. Además, hemos relevado e incluido una iniciativa individual, emprendida por Alberto Valera, quien realiza un trabajo de autoedición de textos cuyo contexto específico de circulación es el del movimiento de Derechos Humanos. El objetivo es analizar estos escritos con el fin de comprender qué modalidad específica adquiere el género testimonial a través de la poesía para intervenir de un modo singular en las disputas por la memoria. En efecto, nuestra hipótesis consiste en pensar que el corte de verso actúa sobre los modos

mundo masculino, o tal vez, adulto. Sin embargo, el efecto se enrarece (más allá de cierto tinte irónico) porque el lugar desde donde se dicen las cosas es infantil (cerrado)” (Ibíd.). Por su parte, Edgardo Dobry en “Poesía argentina actual: del neo-barroco al objetivismo (y más allá)” (2006) señala que la tendencia postobjetivista se caracteriza por “adoptar con creciente firmeza la impostura de un rechazo de todo lo que suene a cultura prestigiosa, lenguaje literario, clasificaciones académicas” (131).

⁵⁶ En el transcurso de la investigación ocurrió en varias ocasiones que una vez que pedía permiso para trabajar con poemas subidos en redes sociales por hijos o hijas conocidos, la respuesta fuese negativa o más bien el silencio. Es posible que las memorias afectivas al exponerse públicamente en territorios intermedios entre lo público y lo privado, o de construcción pública de lo íntimo, se sientan profanadas. Aunque también pienso que actúa, en estas negaciones, cierto pudor por no considerar las propias producciones portadoras de “valor” literario, o bien un posicionamiento político que percibe que a lo escrito se le asignará valor solo por el hecho de ser hijo o hija, por lo tanto se intentan correr de la categoría de víctima.

⁵⁷ Ana Trucco Dalmas da cuenta de la reapropiación de la tradición de consignas, cánticos, canciones, estilos y tendencias musicales de la Guerra Civil Española por parte de los jóvenes de los Sesenta-Setenta, refiriendo el pedido que la cúpula de Montoneros realiza al grupo Huerque Mapu con motivo de la producción de la *Cantata montonera* (1974): “Firmenich les habría solicitado que la Cantata tuviera un ‘tono más argentino’ que el de las Canciones de la Guerra Civil Española o las latinoamericanas de la Nueva Trova ‘sin caer en el folklorismo tradicionalista’” (Trucco Dalmas, 2019: 197).

narrativos testimoniales, junto a las figuras retóricas, las imágenes visuales, el tempo rítmico y los juegos polisémicos, contribuyendo al descentramiento en la representación de un yo fuerte que requiere el testimonio, el cual empieza a desplazarse hacia una figuración más difusa o indeterminada.

Al analizar estas publicaciones, partiremos de la pregunta que nos hacíamos en la Introducción, acerca de qué posibilidades de testimoniar ofrece la poesía a la generación de hijos, por qué en distintos testimonios, incluso judiciales, la poesía desempeña un papel fundamental para procesar la historia familiar y la del país; así como para impartir simbólicamente justicia o transmitir memorias vehiculizadas por textos del canon de la poesía argentina y latinoamericana de los sesenta o incluso de la canción popular.

Al mismo tiempo, nos detendremos en algunos procedimientos de escritura presentes en estas intervenciones de hijos que, tal como veremos, anuncian posteriores desarrollos en poéticas de autores de esta generación con una trayectoria más profesionalizada en el campo.

Los recordatorios-solicitadas de *Página/12* (1988-)

si yo me atrevo
a mirar y a decir
es por su sombra
unida tan suave
a mi nombre
allá lejos
en la lluvia
en mi memoria
por su rostro
que ardiendo en mi poema
dispersa hermosamente
un perfume
a amado rostro desaparecido.

Alejandra Pizarnik, "Sentido de su ausencia" (1965).

Los recordatorios-solicitadas publicados por el diario *Página/12* con motivo de cada nuevo aniversario del secuestro de los seres queridos, popularmente conocidos como "los recordatorios", constituyen casi un género en sí mismo. En líneas generales, los recordatorios de *Página/12* tienen una dimensión de 10 cm. x 8 cm. y reúnen tres elementos: una fotografía del o los asesinados; un texto escrito por familiares, compañeros y/o amigos de la víctima; una consigna que remite a la lucha del movimiento de Derechos Humanos (en su mayoría) o a la organización política a la que pertenecía la

víctima.⁵⁸ Se cierran con la mención de los firmantes (familiares o colectivos de ex detenidos-desaparecidos, por lo general). En ellos se insertan además cartas, poemas, citas de poemas, material de archivo (periódicos, declaraciones ante CONADEP, anécdotas de sobrevivientes), reflexiones, promesas, denuncias y epitafios. Si bien estas prácticas responden a una amplia gama de géneros discursivos, es posible encontrar en ellos una estructura básica que por lo general se ha ido cristalizando con el paso del tiempo.

Esta estructura lleva a Fernando Reati (2007) a pensar los Recordatorios como “monumentos de papel”, en tanto objetos que portan memorias colectivas en su variación y recreación constante. A diferencia de lo que sucede con los monumentos tradicionales, estas textualidades periódicas producen cierto dinamismo, movimiento y variaciones que dan cuenta de los cambios en los regímenes de audibilidad, decibilidad⁵⁹ y de memoria respecto al pasado luctuoso por el que atravesó la sociedad.



Detalle de tres recordatorios-solicitadas publicados en *Página/12* (Giannoni, 2007)

⁵⁸ Según un relevamiento realizado por Andrea Suárez Córca (2010) a partir de un archivo personal con 328 solicitadas publicadas entre el 28/11/89 y el 7/12/08, que recuerdan a 501 víctimas de la Dictadura y del período previo, sólo 20 mencionan a la agrupación política en la que militaban, es decir, un 4%. En la selección realizada por Virginia Giannoni en *Poesía diaria. Porque el silencio es mortal* (2007), encontramos el mismo porcentaje: de 207 recordatorios, sólo 8 mencionan la organización en la que militaban familiares y amigos, un 3,8%. Volveremos sobre la imposibilidad de nombrar como indagación teórico-estética en Suárez Córca en el capítulo 3. En relación a este problema, la emergencia de H.I.J.O.S. en 1995 expresó nuevas memorias en torno a los setenta que se propusieron precisamente recuperar la experiencia de militancia de sus padres. En el n° 1 de la revista de la Regional La Plata manifestaban: “la mayoría de las organizaciones revolucionarias que protagonizaron la década de los 70 hoy están desaparecidas” (1996: 13). Así, se proponían en futuros números realizar una semblanza con la historia y los posicionamientos políticos de cada una, a partir de las discusiones que se dieran en un Taller de la memoria creado para tal fin. Sin embargo, comprobamos que esta reivindicación no se ve siempre reflejada en los recordatorios-solicitadas de *Página 12*; sospechamos que esto se debe a las negociaciones previas a la publicación que incluyen a familiares, amigos y/o compañeros de los recordados.

⁵⁹ Consideramos que para un estudio de las memorias sobre la dictadura y las luchas del movimiento de Derechos Humanos sería necesario reunir todos los recordatorios-solicitadas publicados hasta el momento. El proyecto que más se acercó a esta empresa fue el realizado por Giannoni (2007). Sin embargo, en esta antología las publicaciones se encuentran mezcladas, no mantienen un orden cronológico ni las fechas de publicación, salvo en los casos que se reponen en la misma solicitada. Utilizamos este libro para extraer los poemas de hijos e hijas seleccionados. Desde agosto de 2018, *Página/12* sube los recordatorios-solicitadas publicados en la edición impresa a su página web.

El 25 de agosto de 1988 Estela de Carlotto publicó la primera solicitada dedicada a recordar a su hija Laura y a reclamar por el robo de su nieto. Desde entonces este dispositivo discursivo se ha convertido en un espacio simbólico más de la lucha del movimiento de Derechos Humanos argentino. La política editorial del periódico fundado un año antes, identificado con el progresismo o la centroizquierda, se implicó desde sus comienzos con la denuncia de los crímenes de la dictadura y la demanda de justicia. En esa línea, puso a disposición de los familiares, de forma gratuita, la publicación de breves homenajes en todos los casos que se tratara de detenidos-desaparecidos durante la dictadura, o el período anterior. Con el tiempo, se incluyeron casos de desapariciones posteriores al comienzo del período democrático, como fue el caso del estudiante de la Escuela de Periodismo de La Plata Miguel Bru en 1993. Si las personas habían sido asesinadas en enfrentamientos, se solicitaba a los familiares, amigos o compañeros una contribución simbólica de dinero. Como se ve, esta diferenciación respondía a los distintos estratos de la categoría de víctima de la dictadura que se construyeron discursivamente con el retorno de la democracia.⁶⁰

Decidimos denominar estos dispositivos de rememoración y denuncia recordatorios-solicitadas atentos a lo que señala Andrea Suárez Córica (2010), quien consultando el archivo del diario comprobó que de los veinte primeros Recordatorios publicados a fines de 1988, trece salieron bajo el rótulo de Solicitada. Suárez Córica se pregunta en qué momento las Solicitadas pasaron a denominarse Recordatorios. En este cambio de nombre, ella rastrea distintos posicionamientos políticos: mientras que en el primero se expresaba una demanda política, en el segundo predominaba una necesidad afectiva que remitía a la sección necrológica. La Solicitada es “demanda, petición y denuncia a la vez, que vincula diferentes tiempos: el pasado, momento en que ocurrió el hecho denunciado, el presente, momento y modo en el que se decide realizar la publicación y el futuro, en tanto pedido de castigo, verdad y memoria” (Suárez Córica,

⁶⁰ Emilio Crenzel (2010) señala que la representación de los desaparecidos como ‘víctimas inocentes’ no fue fruto de un proceso lineal, sino que fue el resultado de una compleja construcción política y cultural desarrollada a lo largo del tiempo, en la que intervinieron procesos de distinto orden (nacionales e internacionales). La construcción de esta estrategia política tuvo su origen en dictadura: “en un escenario signado por el terror, enarbolar la condición de ‘víctimas inocentes’ de los desaparecidos procuraba tanto dotar de legitimidad su reclamo ante las autoridades y las organizaciones humanitarias receptoras de las denuncias como evitar el aislamiento respecto del propio círculo de parientes y allegados (Crenzel, 2010: 70). Una de las consecuencias de esta estrategia fue la dificultad para reivindicar la militancia política de los detenidos-desaparecidos que como decíamos se expresa solo en un 4% de los recordatorios-solicitadas.

2010: 21); mientras que el Recordatorio, para la autora, estaría más ligado al pasado, a la ausencia y al duelo por la pérdida.

Ahora bien, podríamos preguntarnos si acaso no confluyen las dos dimensiones en el género recordatorios-solicitadas, que se presentan así como formas indisociables entre la denuncia y la manifestación del amor por los ausentes,⁶¹ entre lo íntimo y lo público. Un ejemplo claro de este fenómeno lo señala Reati cuando advierte que se producen apropiaciones subjetivas de consignas históricas del movimiento de Derechos Humanos: “Ni olvido ni perdón” se convierte en algunos casos en “Tu madre y tu hijo que no olvidan ni perdonan” (2007: 163).⁶² Ludmila Da Silva, por su parte, rastrea como elemento previo a esta estrategia híbrida en sus objetivos, las solicitadas que los familiares y los organismos publicaban durante la dictadura, que estaban más relacionadas con la petición de información sobre el paradero de los secuestrados que con un soporte de la memoria destinado a representar y asignar entidad al estatuto del “desaparecido”: “nominando, corporizando en una foto, los cuadros refuerzan la idea de un sufrimiento con rostro, lazos familiares, historia, nombre y apellido” (Da Silva, 2009: 146).

Luis Gusmán (2018) considera que por su fugacidad (publicación de un día) las solicitadas-recordatorios reúnen elementos de la esquila mortuoria, publicada comúnmente en las necrológicas, pero también del cenotafio, las inscripciones realizadas en piedra para recordar a los difuntos en alguna tragedia de la que no se pudo recuperar el cuerpo. Asimismo, señala que estos textos (cartas, poemas, cartas poéticas, escritas o no por hijos) carecen de uno de los elementos constitutivos del epitafio, la *consolatio*: no hay exhortaciones por parte de la voz de los difuntos a calmar el dolor de los deudos; el duelo es continuo porque hijos o padres asesinados por el Estado viven a través de la escritura. Los poemas posibilitan así la transmisión de su memoria: “Porque olvidarlos es renunciar al futuro” (en Gusmán, 2018: 358)

Si nos detenemos en la presencia de los poemas, resulta importante destacar que ya en el primer año, seis de los veinte recordatorios-solicitadas publicados recurrieron a la poesía para expresar el dolor por la ausencia y denunciar el genocidio. Según Reati, en

⁶¹ Virginia Giannoni y Luis Gusmán también manifiestan dificultades para definir a este género: “no son anuncios, ni obituarios, ni solicitudes...son algo distinto, algo que todavía está siendo inventado; los llamamos recordatorios porque así los conocemos” (Giannoni, 2007, s/n); “son algo más que un recordatorio, algo más que la sustitución de un epitafio ausente. En ellos, la denuncia conserva un valor genuino que excede la neutralización mediática” (Gusmán, 2018: 366).

⁶² Margarita Merbihaá analiza un fenómeno inverso que se produce en la obra de dos autoras que cuentan con una trayectoria en el campo de la poesía, Alejandra Szir y María Ester Alonso Morales, pero que también es extensivo a las poéticas de esta generación “su poesía ancla la búsqueda personal [¿dónde estás?] en la consigna histórica –tan conocida en muchas partes del mundo- del ¿Dónde están?” (2020: 18).

el 2000 esta cifra ascendió al 50 % de un total de 295 recordatorios-solicitadas publicados ese año. Varios de estos poemas fueron escritos por hijos e hijas y aparecen en el matutino porteño desde hace más de 30 años. Ahora bien, ¿por qué los familiares recurrieron a la poesía para expresar denuncias, recuerdo, compromiso y amor?,⁶³ y ¿qué sentidos y valores se asocian a la palabra poética, en relación con la memoria?

En primer lugar, estos poemas recuperan una de las funciones más antiguas de la poesía, la de oficiar como elegía fúnebre. De la misma manera que el epitafio en la antigüedad, la poesía compartiría un rasgo cercano al ritual religioso, sagrado, el cual permitiría aludir a lo indecible a través de la lectura en voz alta. Reati relaciona este sesgo sagrado con la especificidad de la violencia genocida que rompió “las fronteras de lo representable por medio de los instrumentos verbales y conceptuales habituales, como sería la desaparición violenta de un ser querido” (2007: 165). En segundo lugar, los familiares encuentran en la escritura poética una actividad mediante la cual pueden transmitir la experiencia de la desaparición forzada y la persecución. Estos poemas expresan la intención de transformar los significados socialmente compartidos en relación al pasado reciente. El público lector al que se apela, identificado o en sintonía con la línea editorial del periódico, recrea activamente las experiencias que se publican cada día, propiciando un proceso de transformación de la experiencia única en experiencia común (Williams, 2003: 49). Por otra parte, la relevancia de la poesía al interior del dispositivo recordatorio-solicitada actualiza instrumentos de comunicación vigentes inscriptos en las tradiciones de lucha de los movimientos de Derechos Humanos (tal como señalábamos en la Introducción) o en distintas acciones de memoria impulsadas por diversas tradiciones de izquierda.

Los recordatorios-solicitadas poéticos son testimonios y denuncias y ese es el objetivo prioritario, pero al recurrir a las metáforas, a los cortes de versos, a las repeticiones configuran algo más y, en cierto modo, las percepciones y las afecciones se desterritorializan (Deleuze y Guattari, 1995).⁶⁴ En este sentido, algunas figuras retóricas

⁶³ Igual de importantes que los textos escritos para la ocasión son los poemas pertenecientes a militantes secuestrados y asesinados o las citas de textos de autores consagrados que en el nuevo contexto se revisten de otros sentidos, entre los más citados se encuentran Juan Gelman, Mario Benedetti, Paco Urondo, Atahualpa Yupanqui, Jorge Cafrune, Silvio Rodríguez, Alí Primera, León Gieco aunque también hay representantes a los que se referencia en un espectro ideológico contrario como Jorge Luis Borges y Octavio Paz.

⁶⁴ No acordamos con la afirmación de Guzmán cuando señala que los recordatorios “nunca son estéticos, aunque a veces utilicen elementos estéticos [...] tienen una estructura monótona, repetitiva, estereotipada” (2018: 371). Esto podría afirmarse en relación a las cartas poéticas del estilo “La memoria es un camino largo que debe, necesariamente, ser recorrido. Reconstruir tu memoria es explorar el camino, abrir huellas y senderos por los que vos ya caminaste, pero desconocidos para nosotros. Y como tu vida sigue a través

resultan particularmente significativas para expresar las experiencias y los sentimientos que atraviesan a los autores. Así, ¿cómo dar cuenta de esas ausencias tan presentes si no es mediante la utilización del oxímoron? Por ejemplo, en el siguiente poema de Mariana De Marco⁶⁵ dicha figura resulta sumamente productiva: “Son una ausencia que se vuelve / a la vez profunda y presente. / Son un vacío que llena / de ganas. / Son una voz que no grita; / habla despacito al oído, / que acompaña y que guía” ([2001], en Giannoni, 2007).

Otra figura retórica igualmente recurrente, por la importancia que tiene la fotografía en las solicitadas-recordatorios, es la écfrasis en tanto dispositivo que permite realizar una descripción e interpretación verbal de una representación visual.⁶⁶ Hijos e hijas describen y animan los rasgos que reconocen como propios en las imágenes de los padres: “Tus ojos quedaron en Manuela; / tus manos en Patricia; / tu boca en Lucila... tus hijos. // Y tu grito quedó en el aire; / tu lucha, en las calles, y tu libertad ronda en el pueblo” (Manuela, Patricia y Lucila Puyol,⁶⁷ en Giannoni, 2007); “porque la memoria se construye / porque tu ausencia es tan inmensa / como la medida de nuestro amor. / Por eso / tu foto otra vez / iluminándonos / ladrillo anónimo / raíz necesaria / de cualquier presente / de cualquier futuro” (Jorge Areta,⁶⁸ en Giannoni, 2007).⁶⁹

de la nuestra y la de nuestros hijos, este camino no tiene fin. Ni tampoco desaparece. Te queremos” (Diego y Mariano, hijos de Patricia Pedroche, en Giannoni, 2007). Sin embargo hay poemas que en su aparente sencillez alcanzan altos niveles estéticos: “Soy más vieja de lo que nunca fuiste / y sin embargo está intacta / la nostalgia de tu abrazo / el telón de tus pestañas / decir mamá / y que vengas...” (Marta Dillon, hija de Marta Taboada, en Giannoni, 2007); o “Ahora estoy segura es la / necesidad de verte, / no cabe duda que es / aquella noche oscura / en que tus ojos fueron vendados / la causante de tanta tristeza” (Alejandra Slutzky [1978], hija de Samuel Slutzky, en Giannoni, 2007). Incluso Gusmán encuentra un ejemplar que considera extraño, una invectiva que se propone representar a los perpetradores a partir de una búsqueda claramente estética: “Verrugas, lacras miserables con enanos cerebros paridos desde el fondo de la mugre... Asesinos, sobre todo. Que durante cientos de años tenemos que recordarlos muy bien... porque como perfectas cucarachas que son se reproducen como cucarachas... Cuidado. Memoria. Veneno” (en Gusmán, 2018: 363). El cierre abre una gran paradoja que hace que el texto no pueda considerarse una denuncia tradicional o estereotipada.

⁶⁵ Hija de Ambrosio De Marco y Patricia Dell’Orto, militantes Montoneros secuestrados el 5 de noviembre de 1976 en Villa Elisa. Jorge Julio López fue testigo de su asesinato, desde 2006 las solicitadas-recordatorios de De Marco y Dell’Orto van acompañadas de la consigna “Aparición con vida de Jorge Julio López”.

⁶⁶ Este procedimiento está muy presente en la narrativa de hijos y es un tópico recurrente del corpus.

⁶⁷ Hijas de Norberto Puyol, militante del Partido Revolucionario de los Trabajadores, fue secuestrado el 6 de diciembre de 1976.

⁶⁸ Jorge Areta es hijo de Joaquín Areta, un estudiante de medicina de la UNLP y militante de Montoneros, fue secuestrado el 29 de junio de 1978. La colección Los Detectives Salvajes publicó en 2010 *Siempre tu palabra cerca*, libro que reúne los poemas que Areta escribía en una libreta al momento del secuestro.

⁶⁹ En un texto de Nicolás Prividera escrito durante los Noventa, “Fotos”, un narrador en tercera persona hurga en la mirada de distintas fotografías de la madre, dando lugar a una narración introspectiva que focaliza en las etapas en la vida de esa mujer para finalizar ocupando el cuerpo del niño que fue: “Y luego ya no estás sola en esa llanura infinita que mirás desafiante, y ya no tenés el pelo corto y esa expresión salvaje: Ahora me mostrás algo (una planta o un insecto, no alcanzo a ver más allá de la foto) mientras me sostenés contra tu pecho, y me hablás y me contás el mundo. Y yo aún creo ver, el mundo en tus ojos” (2011: 17). Al igual que en los poemas que recurren a la écfrasis, en esta cita la re-memoria se diferencia

Lucas Saporosi analiza en estas escenas amorosas de encuentro una serialidad que le permite conformar un archivo afectivo sobre los setenta: “la dimensión amorosa [en el corpus de hijos e hijas] asume la forma idílica de una experiencia corporal, donde el acto de tocar, acariciar y besar, produce un acontecimiento singular e ‘inactual’” (Saporosi, 2018: 138).⁷⁰ Estas “escenas de contacto” que Saporosi rastrea en el cine y en la narrativa construyen encuentros atravesados por “temporalidades y modos de afectación diversos” (Ibíd.: 29)⁷¹ y la importancia que adquieren radica en la vehiculización de los afectos como contribución a la construcción de memorias sobre el pasado reciente.

En los recordatorios-solicitadas también encontramos descripciones de la imagen de los padres que no se apoyan en el soporte fotográfico, sino en imágenes íntimas, subjetivas, fabuladas, que por ejemplo remiten a las manos de los ausentes. Cierta campo semántico en torno a la luminosidad nos permite interpretar esos encuentros como fotografías de las emociones. Son configuraciones de la memoria que emergen cuando se recupera la estructura dialógica del epitafio como género⁷²: “Aunque no estés a mi lado / te encuentro / en una mirada dulce / en el calor de las manos / en una mañana / con un sol brillante / y para todos... / Porque tu vida es mi gloria / Porque tu amor es mi historia / Porque tú estás en mi memoria / hoy vivo...hoy vivo...” (Barrionuevo [1991],⁷³ en Giannoni, 2007); “Siento tu mano grande y caliente / quizás vuelvas una tarde / inesperada

del yo-memoria, que sería una memoria verbal, declarativa y activa. Según Marianne Hirsch (2015), los objetos no portan cualidades del pasado pero sí contienen proyecciones. Esto se relaciona con lo que plantea la teoría de las emociones de Sara Ahmed, que considera que “las emociones son performativas e incluyen actos de habla que dependen de historias pasadas, a la vez que generan efectos” (2015: 40). La perspectiva de Hirsch y Ahmed encuentra una síntesis en la diferenciación conceptual que propone Diana Taylor a propósito del archivo y el repertorio, cuando señala que los diferentes sistemas de transmisión posibilitan maneras diferentes de ser en el mundo: “el repertorio brinda apoyo a la “cognición corporalizada”, al pensamiento colectivo y al saber localizado, mientras que la cultura de archivo favorece el pensamiento racional, lineal, el así llamado pensamiento objetivo y universal, y el individualismo” (2015: 18), por lo general ambos son trabajados de manera conjunta.

⁷⁰ Las escenas de contacto que Saporosi construye en su archivo afectivo se asemejan al concepto de memorias *abracivas* que proponemos en el próximo capítulo; si bien no logra dar cuenta del fenómeno de fusión de dos singularidades históricas que ocurre en algunos de esos encuentros, contempla la importancia de las memorias afectivas sobre los acontecimientos históricos y los efectos que esta mirada produce en las construcciones identitarias (2018: 82).

⁷¹ Saporosi deriva esta noción a partir de lo que Sara Ahmed define como “escritura de contacto”: “Al escribir sobre el contacto no solo entretengo lo singular y lo público, lo individual y lo social, sino que muestro las maneras en las que estos ámbitos adquieren forma a través de los demás, o incluso cómo se dan forma uno a otro” (Ahmed, 2015: 42).

⁷² La prosopopeya en el epitafio está puesta en función de llamar al caminante que pasa por la piedra bajo la cual yace el difunto, obligándolo a detenerse “como si el hecho de estar muerto concediese un último derecho. El difunto apela a la moral, a la conciencia del *viator*, a su *residencia en la tierra* y a las consecuencias de su forma de obrar que el epitafio –ese procedimiento condensado de la moraleja– refleja en unas pocas líneas de manera sentenciosa” (Gusmán, 2018: 38).

⁷³ Analía Barrionuevo, hija de Raúl Ricardo Barrionuevo, ex seminarista, estudiante de Psicología y de Ingeniería en la Universidad Nacional de Córdoba, militaba en Montoneros y era obrero de IKA-Renault. Fue secuestrado el 10 de diciembre de 1976.

y lluviosa / pero ya no te pediré que no te / vayas / porque aprendí a vivir con tu sombra” (Slutzky [1999],⁷⁴ en Giannoni, 2007).

Los poemas publicados por hijos e hijas en los recordatorios-solicitudes de *Página/12* que construyen “escenas de contacto”, configuran una estructura de sentimiento alternativa en la juventud de la posdictadura que se caracteriza por el rechazo al individualismo y al consumo, que se propone repensar lo negado por la historia y el Estado para reflexionar y transformar el presente. En el próximo capítulo abordaremos esta estructura de sentimiento a la que definiremos como memorias *abracivas*.

Otra serie que identificamos en los poemas publicados en *Página/12* se caracteriza no ya por el encuentro y el diálogo con la figura de los progenitores sino por la expresión de un proceso de elaboración del duelo. Por lo general en esta serie de poemas se imaginan los últimos momentos previos al secuestro o al asesinato de los padres:

El día está pálido de sangre, / detenido // Un coche, cuatro hombres y la muerte, / servida en cápsulas, pedazos de plomo, / martillo, pólvora, explosión, / ruido seco. // Una caminata, el almuerzo / Un portero eléctrico que suena, / confusión, una escalera / y un hombre que desciende por ellas. // ¿Está tranquilo al bajarlas? / ¿Tiene miedo? ¿En qué piensa? / ¿Sabe que va al encuentro con su destino? // Hay una puerta con ventanales, / de un lado y del otro / están la vida y la muerte / separados por un instante. // ¿Y los cuatro hombres, / van al encuentro con su destino? / ¿Tienen miedo, están tranquilos? // El coche espera la resolución / martillo, pólvora, explosión, ruido seco, / pedazos de plomo, el cuerpo agujereado, / su sangre salpicando / pisos, paredes y vidrios. // La muerte encuentra su momento, lo amasa / con carne quemada, agujeros en el cuerpo, / plomo, vómitos de sangre, / espasmos. // Las llantas del coche chillan en la calle, / el hombre queda tirado en el piso, / el mármol es frío. / Una puteada en la garganta... // Y el día / está más pálido que de costumbre (Grynberg [1993],⁷⁵ en Giannoni, 2007).

Este tipo de poemas son un claro antecedente de una serie de escritos que recurren a los viajes temporales y que fueron publicados a fines de la década del 2000, dentro de la colección *Los Detectives Salvajes*, que analizaremos en el capítulo 8.

Otra cuestión que aparece en los poemas de los recordatorios-solicitudes es la que da cuenta de una elaboración en la escritura de ciertos símbolos codificados como parte de una tradición que remite a la estructura de sentimiento de los Setenta: la estrella roja o el sol. La esposa y el hijo de Eduardo Seghezzeo⁷⁶ utilizan la imagen de la estrella roja

⁷⁴ Mariano Slutzky, hijo de Samuel Leonardo Slutzky, militante de las Fuerzas Armadas Peronistas, era médico sanitarista de la Municipalidad de La Plata, fue secuestrado el 22 de junio de 1977. La vida de la madre de Mariano, Ana Svensson, fue reconstruida en el ensayo *Ana alumbrada. Militancia, amor y locura en los 60* (2018) de su hija Alejandra Slutzky, hermana de Mariano.

⁷⁵ Sebastián Grynberg, hijo de Enrique Grynberg militante peronista asesinado el 26 de septiembre de 1973 en el marco de una serie de asesinatos indiscriminados perpetrados por la derecha peronista contra la Tendencia revolucionaria del mismo movimiento con motivo del asesinato de José Ignacio Rucci.

⁷⁶ Obrero de Fate y militante de la Juventud Trabajadora Peronista secuestrado el 10 de septiembre de 1976 en Munro.

como símbolo de abnegación: “Abriste la puerta roja / de tu pecho para dar / de beber a las estrellas” (Giannoni, 2007). El semema ‘sol’ como expresión de la inminencia de la victoria revolucionaria para la generación de los padres⁷⁷ lo encontramos en un poema de María, Julián y Graciela Ceci⁷⁸ que en su propio presente se proponen reconstruirlo desde el canto, recuperar su memoria: “Ya no podré quedarme solo / Aunque te vayas / Sol / Que pasaste mi sangre / Te arrasaron la cara / Te rompieron / Es hora de que empieces a cantar” ([2001] en Giannoni, 2007).

En este último poema, pese a su tono elegíaco, también encontramos otro procedimiento que reaparece en la escritura de hijos e hijas que intervienen en el campo literario, y que también configura un modo singular de hacer memoria desde la poesía. Se trata de polisemias que ponen de manifiesto una relación problemática con el pasado, la cual se expresa en la perspectiva crítica con la que la voz poética se apropia de la lengua de la posdictadura. Los juegos polisémicos pueden recuperar significados y sentidos de la lengua insurgente pero también de la lengua de los genocidas, especialmente de la jerga de los Centros Clandestinos de Detención. Creemos que en la descripción de la destrucción del sol que irrumpe en el poema de los hermanos Ceci se produce una superposición ambigua entre ese símbolo de la esperanza revolucionaria y el cuerpo del padre/marido que es imaginado en una situación de tortura, a quién lo “rompieron” pero no lo “quebraron”. El poema invierte la valoración negativa del verbo “cantar”, utilizado en la jerga de los perpetradores como sinónimo de confesión y delación, para significar una posible resurrección de los ideales de la militancia setentista a la luz de un nuevo canto solar.

Este poema es muy ilustrativo porque pone de manifiesto el vínculo diferencial que los afectados directos por el genocidio tuvieron y tienen con la lengua de la posdictadura. En los recordatorios-solicitadas, suelen aparecer diversas imágenes ambiguas de este tipo, las cuales se construyen en algunos casos de una manera tal vez menos lograda, pero no por ello menos significativa. En ocasiones la escritura no encuentra una síntesis entre los dos sentidos de lo que se quiere expresar y los mismos

⁷⁷ En el estudio ya referido sobre la *Cantata montonera* de Ana Trucco Dalmas, la autora da cuenta de cómo las letras de las canciones construyen sentidos en torno a 1970 –año del fusilamiento de Pedro Eugenio Aramburu– como inicio de una nueva era revolucionaria: “Será vigilia en armas para alcanzar sentencia / la noche combatiente de manos encendidas / Fue por esa memoria de viejos basurales / que *alumbró montonera la luz amanecida* [...] *Ya está creciendo el sol, el sol está más cerca*” (Trucco Dalmas, 2019: 199).

⁷⁸ Hijos del músico y militante del peronismo revolucionario Raúl Ernesto Ceci, secuestrado el 16 de mayo de 1977

quedan como series yuxtapuestas al interior del poema. Así por ejemplo, en un texto escrito en homenaje a Antonio Díaz López y Stella Maris Riganti, ambos militantes del Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT) secuestrados el 15 de mayo de 1976, leemos: “Morirán únicamente / cuando algún científico loco / escapado de la tortura / encuentre la fórmula / para matar el amor / de los hermosos recuerdos” (Giannoni 2007). Podemos considerar que el tercer verso sobra o pertenece a una cadena semántica de una versión previa del poema que por error fue entregada al periódico. Que el científico loco escape de la tortura para matar el amor y los hermosos recuerdos que conservan los familiares, supondría que estos utilizan una metodología semejante a la de los perpetradores, algo que no apareció nunca como alternativa de los discursos revolucionarios y mucho menos en las narrativas humanitarias de la posdictadura. Por otra parte, nos podemos preguntar por qué un sobreviviente intentaría matar el recuerdo de sus compañeros. Consideramos que ese verso da cuenta de la paradoja que Gusmán recoge de un recordatorio de Pablo Gustavo Laguzzi: “Lo tenemos presente en los sueños y pesadillas de cada día” (Gusmán, 2018: 367). El horror de la tortura, de “lo indecible”, interfiere el discurso ficticio (encabezado por el futuro perfecto “morirán”) que apela a la figura del “científico loco” y emerge como lo real, en tanto posibilidad de denuncia en la esfera pública desde un poema. Esta ambivalencia afectiva en relación al recuerdo de los desaparecidos, como señalamos previamente, está inscripta en el género mismo de los recordatorios-solicitadas: denuncia de lo ocurrido y pedido de información y justicia al Estado, pero también homenaje y manifestación de amor a las víctimas del genocidio que no ocultan el horror que padecieron y el dolor de sus familiares: “Huellas hermosas de la vida compartida. / Ausencias sin abrazo ni despedida. / Cuerpos quién sabe dónde. // Con el dolor al lado, con la esperanza intacta. / Con el amor que vence, los recordamos” (Pablo Andisco, 21/02/2021).⁷⁹

De esta manera, encontramos en los poemas publicados por hijos e hijas en los recordatorios-solicitadas de *Página/12*, la conformación de comunidades volátiles, azarasas, que configuran un archivo de memorias generacionales, antes de la

⁷⁹ Hijo de Carlos Alberto Andisco y María Virginia Monzani de Andisco, militantes de la Juventud Peronista de Morón, secuestrados y desaparecidos el 11 de febrero de 1977.

conformación de H.I.J.O.S.,⁸⁰ pero también durante⁸¹ y después.⁸² Coinciden en la extracción de esa piedra de la locura, de ese archivo intangible compartido, que vuelve a decirse en su imposibilidad, la vivencia y las memorias de una generación atravesada por el genocidio, que dialoga con las ausencias y encuentra en la elaboración memorística y el trabajo sobre el lenguaje, medios para articular intervenciones político-estéticas cercanas en su desemejanza.

A continuación, vamos a abordar una esas experiencias previas a la conformación de H.I.J.O.S., propiciada por el Movimiento Solidario de Salud Mental, Familiares de Detenidos-Desaparecidos por Razones Políticas y el Movimiento Ecuménico por los Derechos Humanos.

⁸⁰ Pablo Bonaldi (2006) refiriéndose a las narraciones construidas por H.I.J.O.S. en sus inicios, señala que “es factible suponer que ese relato colectivo tenía menor capacidad para interpelar a aquellos hijos que ya habían tenido contactos y reuniones previas con otros hijos y, por ende, no compartían el discurso de la sorpresa y la fascinación de los primeros encuentros, a la vez que tampoco coincidían con la idea de seguir planteando una separación tajante entre los familiares de las víctimas y el resto de la población” (149). Estas experiencias comienzan muy lentamente a adquirir relevancia entre los investigadores; como veremos Emiliano Bustos fue un “emprendedor de memoria” (Jelin, 2002) fundamental para rescatar no sólo la experiencia de los Talleres creativos del Movimiento Solidario de Salud Mental (MSSM) que trataremos a continuación sino también a la formación cultural que se nucleó en torno de la revista *Epitafio (ex-cultural)* (1987-1991) dirigida por otro hijo de la militancia de los setenta, Eduardo Sívori. En 2019 Ernesto Móbili presentó en distintas ciudades del país su corto testimonial *Infancias y resistencias en tiempos de dictadura*, en el que reconstruye las experiencias del Taller de la Amistad de La Plata, el Taller Inti Huasi de Santiago del Estero, el Taller Julio Cortázar de Córdoba y el Taller Había una vez de Rosario. Alrededor de Abuelas también surgió en su momento Hijos y nietos de desaparecidos, que estuvo en actividad entre 1988 y 1992.

⁸¹ En 2002 se formó la agrupación Herman@s de desaparecidos por la Verdad y la Justicia. Varios integrantes de H.I.J.O.S. que participaban en las Comisiones de Herman@s y contaban con al menos un/a hermano/a nacido/a en cautiverio y apropiado/a se sumaron a la nueva agrupación. En la ciudad de La Plata hubo una fractura en la organización a partir de las lecturas divergentes que se realizaron sobre las políticas de Derechos Humanos impulsadas por los gobiernos kirchneristas, por este motivo coexiste HIJOS La Plata e H.I.J.O.S. Regional la Plata. En noviembre de 2006 se da a conocer públicamente *Hij@s del exilio* con una carta pública que concluía diciendo: “[...] **El regreso a la Argentina, después de instaurada la democracia, ha sido muy difícil. Fue muy duro tratar de encajar en una sociedad llena de prejuicios e indiferente a la peor pesadilla de nuestra historia. Fue decepcionante adaptarse a una sociedad que no podía, no quería o no sabía contenernos y que, incluso, muchas veces nos acusaba de habernos ido. Llegamos a una Argentina que no nos esperaba [...] Necesitamos contar nuestra historia y esperamos que el exilio, se trate como lo que es, un problema de toda la sociedad**” (En negrita en el original). Si bien esta nueva agrupación comenzó a gestarse en 2000 en la ciudad de Buenos Aires y posteriormente se extendió a La Plata y Córdoba (Gianoglio Pantano, 2012) la presentación se dio en el marco de los debates en torno a la reparación económica que el Estado había aprobado un año antes.

⁸² Distintos espacios de hijos e hijas surgieron en los últimos años motivados por la divergencia con los posicionamientos políticos de la Red Nacional de H.I.J.O.S., pero también con la intención de encontrar un espacio cerrado a los “cuatro orígenes” dado que la mayoría de las regionales mantienen en la actualidad un ingreso irrestricto. En 2010 se conformó el Colectivo de Hijos, el proyecto testimonial-artístico más importante que desarrolló el grupo fue “Tesoros”, que se propuso conformar un archivo con los objetos que habían pertenecido a sus padres acompañándolos de narraciones que los dotaran de sentidos. En 2018 se formó también el Espacio Hijxs 25 de Mayo.

La antología *El lenguaje de un gesto* (1993)

“Es cordura ponerse lírico si la vida se pone fea”
Martín Adán, *La casa de cartón* (1928).

En 1982 un grupo de psicólogos y militantes del campo de los Derechos Humanos fundó el Movimiento Solidario de Salud Mental (MSSM), que estuvo integrado por Rosa Maciel, Juan Jorge Michel Fariña, Adriana Taboada, Susana Zito Lema y Victoria Martínez. Durante sus primeros años funcionó en colaboración con la Comisión de Familiares de Desaparecidos y Detenidos por Razones Políticas y contó con el asesoramiento de Fernando Ulloa, Tato Pavlovsky, Mimi Langer y Rolando Karothy. De manera semejante al Equipo de Asistencia Psicológica de Madres de Plaza de Mayo, fundado en 1979 por Lucila Edelman, Diana Kordon y Darío Lagos, se proponía atender la problemática específica de hijos e hijas de detenidos-desaparecidos desde un abordaje terapéutico grupal. Tuvo, sin embargo, una diferencia metodológica fundamental, dada por la implementación de los Talleres Creativos Integrales.

Estos talleres se centraban en la utilización del juego y en técnicas derivadas del arte (plástica, teatro, música, literatura) encuadradas grupalmente. La hipótesis de trabajo consistía en que abrir un espacio de esa naturaleza contribuiría en sí mismo a la elaboración terapéutica “aunque no en el sentido de propender a una ‘cura’” (Morales, 1994: 118). El arte y el juego no sólo contribuían al conocimiento propio de los integrantes, sino que también eran determinantes en la tramitación de un proceso de socialización, ante un contexto político que lo impedía. De hecho, el carácter creativo y no meramente reproductivo de estas actividades propiciaba la apertura a un proceso de memoria, si bien limitado al grupo, que posibilitaba contrarrestar el carácter adaptativo de aquello que Feierstein (2012) define como “procesos de desensibilización” (34-37) asentados en los pactos sociales renegatorios que se reproducen en las lógicas familiares como pactos denegatorios y clausuran las posibilidades de elaborar lo acontecido.⁸³

⁸³ Juan Jorge Fariña describe el particular mecanismo de segregación social que sucedió alrededor de las familias en las que uno de sus miembros fue víctima de la desaparición forzada: “Esta marginación determinó que en las familias de gran arraigo barrial se fuera produciendo un retraimiento colectivo en el que las puertas vecinales se iban cerrando ante las sucesivas demandas de apoyo moral, económico y hasta de elemental solidaridad humana” (1987: 32). En una entrevista a Tania García Olmedo, poeta que formó parte de esta experiencia, ella cuenta una anécdota que es muy ilustrativa del clima social que se respiraba cuando retornó del exilio en los Ochenta: “había mucha crueldad, en los adultos y en los niños. Recuerdo a una vecina, vieja de mierda, que llama a Sergio que estaba jugando a la pelota. Sergio tendría diez, doce años. Lo llama, típica vieja de barrio de conurbano –Nene, vení querido, ¿sabés que esa que es tu mamá no es tu mamá? A tu verdadera madre la mataron por zurda. –Sí sabía, dijo Sergio. Dejó la pelota y se fue a

Precisamente, activar un proceso de memoria implicaba un ámbito de creación de sentidos a través de la simbolización y la metaforización de las vivencias, se buscaba así la articulación coherente de las experiencias pasadas en el presente. Los talleres abrieron “la posibilidad de desarrollo de un grupo de pertenencia, donde la traumatización no fue vivida como estigma, y donde la necesidad de procesos de duelo en relación a los familiares de desaparecidos surgió desde la producción simbólica” (Morales, 1994: 155).

En este apartado nos interesa analizar la experiencia de investigación y terapia grupal llevada adelante por el equipo entre los años 1991 y 1993, con niños y adolescentes hijos de detenidos-desaparecidos cuyas edades oscilaban entre los 12 y los 24 años. El trabajo se realizó en conjunto con otras instituciones que llevaban adelante investigaciones semejantes en Chile, El Salvador y Guatemala, lo cual brindó a las reflexiones metodológicas y teóricas una perspectiva comparativa muy importante para abordar las particularidades propias de cada contexto.⁸⁴ Así, por ejemplo, el desarrollo de los Talleres Integrales que en Argentina llevaba casi una década de funcionamiento, pudo ser adaptado por los especialistas guatemaltecos para el trabajo en comunidades campesinas.

Un aspecto relevante a destacar, en relación con el tema de esta investigación, es el hecho de que la escritura de poesía no se encontraba previamente entre las técnicas de trabajo elaboradas por los psicoanalistas argentinos. En los Talleres creativos, la metodología del trabajo grupal giraba en torno a la construcción de collages, de máscaras, la utilización del psicodrama, del juego dramático o de las narraciones orales. La incorporación de la escritura de poesía provino, en cambio, de una demanda de los jóvenes. Los especialistas atendieron rápidamente a esta demanda porque consideraban relevante la expresión artística ya sea en su manifestación verbal o no verbal, dado que

llorar a casa. Recuerdo haber querido practicar magia para matar gente. Quería matar a la vieja que había lastimado a Sergio. Una mujer que ni siquiera nos saludaba. Pero muchos sentían que tenían ese derecho a atropellarnos y lastimarnos. Un derecho dado por un Estado opresor que había sentado el ejemplo de cómo tratarnos” (Entrevista a García Olmedo, 13/06/20). Tania vivió en el exilio (Brasil, Suecia y México) con su madre Ximena Olmedo y el compañero de ella, Hugo Lambertucci, ambos militaban en el Partido Revolucionario de los Trabajadores. El padre biológico, Nelson García, militaba junto con su madre en la Juventud del Partido Socialista chileno y debieron exiliarse en la Argentina luego del golpe de 1973.

⁸⁴ Integraban el equipo la Asociación de Servicios Comunitarios de Salud (ASECSA) de Guatemala, la Universidad Centroamericana José Simeón Cañas (UCA) de El Salvador, el Instituto Latinoamericano de Salud Mental y Derechos Humanos (ILAS) de Chile y el MSSM de Argentina. El mentor y coordinador de este trabajo iba a ser el psicólogo social español Ignacio Martín-Baró pero fue asesinado en El Salvador en 1989 en la denominada “Masacre de la UCA”.

generaba “un marco de potencialidad creativa que favorece procesos elaborativos” (1994: 146).⁸⁵

El pedido de incluir un taller de escritura poética por parte de los jóvenes argentinos, puede leerse como síntoma de la imposibilidad de encontrar contención o identificación dentro de un colectivo social más amplio que el familiar nuclear o el de los organismos de Derechos Humanos –en el caso de aquellos adolescentes que tuvieron posibilidad de entrar en contacto con los mismos–. Esta especificidad del caso argentino se asemejaba a lo que los investigadores encontraban en el trabajo con los adolescentes chilenos y contribuyó a delimitar en sus conclusiones la diferencia que se manifestaba entre los procesos históricos y sociales de los casos Centroamericanos –Guatemala y El Salvador– y los del Cono Sur. En Centroamérica las comunidades tribales originarias o la incorporación de los niños-adolescentes como milicianos en un contexto de Guerra Civil, posibilitaban un marco social más amplio para poder expresar lo que se pensaba o para transmitir las experiencias de violencia por las que se había atravesado.⁸⁶ Emiliano Bustos⁸⁷ que estaba vinculado desde 1984 al MSSM, analizó esta experiencia de la que formó parte y recordó que:

en lo personal, me era dado ingresar, por primera vez desde los largos años de la dictadura, a un espacio que me integraba social y humanamente. Por fuera de ese espacio, únicamente los organismos de derechos humanos habían logrado, para mi

⁸⁵ Esta experiencia fue muy importante porque no sólo surgieron poemas, sino también dibujos, esculturas, grabados, cuentos, una obra de teatro, un recital y el proyecto de continuar extragrupalmente, a partir del vínculo construido con otros grupos, por ejemplo en la conformación de un programa de radio. Bustos recuerda que “al año siguiente el grupo de hijos que había participado de los talleres realizó varias actividades, entre ellas una nueva muestra plástica y una radio abierta, pero la obra [*El tren de las 4 y 30*] contó con un programa independiente. La comparación de ambos programas, el de 1993 y el de 1994, permite entender el trayecto de la pieza, desde el contexto que le dio origen, enmarcado en las jornadas de trabajo del seminario, hasta su representación como un acto puramente teatral, artístico” (Bustos, 2018-b: 54).

⁸⁶ Por otra parte, las identidades de los integrantes del Cono Sur se correspondían con familias de clase media urbana, alfabetizada, mientras que en los casos centroamericanos los grupos estaban conformados por integrantes de comunidades rurales y campesinas, con un alto índice de analfabetismo. Para estos grupos era más importante la narración oral durante el proceso elaborativo que la escritura, dado que esta práctica era asociada a las coerciones ejercidas por los Estados centralizados en contra de las comunidades indígenas.

⁸⁷ Emiliano Bustos es hijo de Iris Alba, artista plástica, encargada del arte de tapa de la editorial Sudamericana desde fines de los Sesenta hasta 1976 y Miguel Ángel Bustos, uno de los poetas fundamentales de la generación del Sesenta. Antropólogo, docente, también desarrolló una carrera en el periodismo gráfico, realizando críticas de libros para las revistas *Panorama*, *Siete Días* y los diarios *La opinión* y *El cronista comercial*. Ambos militaban en el Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT) y colaboraban en la revista *Nuevo Hombre* (1971-1974) dirigida por Enrique Walker, Silvio Frondizi y Rodolfo Mattarollo. El 30 de mayo de 1976 Bustos fue secuestrado en su domicilio y asesinado 20 días después en el operativo conocido como Masacre de Sarandí. Sus restos fueron identificados por el Equipo Argentino de Antropología Forense en 2014.

familia y para tantas familias, algo parecido a una integración, pero dentro de unos límites muy precisos (Bustos, 2018-b: 53).⁸⁸

En Argentina, como señalaba la psicóloga chilena Elizabeth Lira hacia 1991, luego del “show del horror”⁸⁹: “el tema de los derechos humanos está siendo destematizado, está perdiendo el carácter de presión pública, y está quedando arrinconado cada vez más, pasando a ser una cuestión privada, de los familiares y de los directamente interesados en el tema (1991: 16). Este fenómeno de la encriptación de las consecuencias del genocidio en la individualidad se vio reflejado en las estrategias de abordaje que diseñaron los propios profesionales de la psicología. Becker, Morales y Aguilar señalan que mientras los profesionales centroamericanos enfocaban su trabajo desde la psicología comunitaria, en el Cono Sur predominaba la individual. De ahí la importancia que tuvo para este grupo el concepto de “trauma psicosocial” propuesto por el psicólogo y sacerdote tercermundista Ignacio Martín-Baró, para quien el daño no quedaba solamente “causado y determinado por un proceso social, sino que se convierte en un aspecto de las relaciones sociales en las cuales se constituye y reconstituye permanentemente el proceso traumático” (Becker, 1994: 73). Es decir que según su perspectiva, el trauma no radicaría únicamente en un momento violento que irrumpe,⁹⁰ sino que se produce en un contexto

⁸⁸ En los hijos que volvieron del exilio la constatación de la renegación social sobre el genocidio propiciada por la impunidad tuvo el efecto de un shock: “cuando volví al país me parecía tan sencillo pensar que los milicos eran los milicos y toda la gente que había desaparecido por distintas razones. Los militantes no eran el terror, no podía entender cómo se mezclaban tanto las cosas” (Merbilhaá, 1996: 6). Margarita Merbilhaá es hija de Eduardo Merbilhaá, estudiante de Derecho de la UNLP y militante del Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT) secuestrado el 14 de septiembre de 1976.

⁸⁹ La noción “show del horror” surge del debate que, ante las presentaciones mediáticas basadas en el hallazgo de cadáveres NN con el retorno de la democracia, mantuvieron determinados intelectuales, periodistas, artistas, políticos y miembros de los organismos de Derechos Humanos a principios de 1984. Oscar Landi e Inés González Bombal (1995) lo definieron como un fenómeno de ribetes desinformantes, basado en información redundante, macabra e hiperrealista de los descubrimientos de fosas anónimas.

⁹⁰ Borghi y Copolechio (2014) señalan que el campo de aplicación del concepto de trauma en el cual la tradición psicoanalítica ha reflexionado se refiere a los problemas relativos, por una parte a la neurosis de guerra y por otra al trauma del nacimiento. Ambas vertientes confluyeron en el estudio de las orfandades que dejó el genocidio argentino, y más aun en el caso de las producciones de personas que nacieron en el contexto de lo que sus padres vivenciaban como una guerra revolucionaria y los militares definían como una guerra interna. Dentro de la reflexión freudiana y postfreudiana encontraríamos dos paradigmas explicativos, uno externo y el otro interno en torno a la categoría de trauma. Sandor Ferenczi, representante del primer paradigma, fue el primero en asociar la noción de trauma a una experiencia de violencia real del exterior, una irrupción insostenible. Para el autor la tarea del psicólogo consistiría, en ese marco, en “traer a la memoria aquello que fue oscurecido por la amnesia neurótica o restablecer un equilibrio entre la experiencia presente y el recuerdo obsesivo del trauma padecido” (68). Por su parte, el paradigma interno es desarrollado en una tradición que va de Freud a Melanie Klein, y en la que se inscriben Margaret Mahler y Ronald Fairbrin al analizar la angustia de separación: “la violencia externa hace retornar los objetos malos interiorizados, responsables de las experiencias de angustia que invaden al sujeto” (69). Elaborar el trauma, desde la perspectiva del psicoanálisis, supondría aceptarlo en algún estadio progresivo, lo cual no implicaría ningún tipo de conciliación con ese pasado sino la capacidad de establecer una distancia crítica con el objeto para evitar ponerlo en acto a partir de manifestaciones psíquicas materiales no controladas. Es interesante que a modo de conclusión, Borghi y Copolechio desconfían o al menos ponen en duda que

histórico y social y se cronificará y arraigará cada vez más si la situación social que lo origina no es modificada.

Este concepto se ofrecía a los profesionales como una posibilidad de sintetizar las dos metodologías de trabajo para abordar el problema de las “traumatizaciones extremas”, en las que el proceso macrosocial incidía sobre la patología, “no sólo como causante sino como elemento permanente de esa misma patología, motivo por el cual sería un error disociar desde lo conceptual el proceso sociopolítico y el sufrimiento individual” (Becker, 1994: 77).⁹¹

Por otra parte, el dilema en el que se encontraba la generación de hijos e hijas a fines de los Ochenta y principios de los Noventa, se vivenciaba entre dos polos que se repelían y excluían al mismo tiempo: por un lado la forma de reintegrarse a la sociedad radicaba en considerar que “la violación a los derechos humanos y el daño es un problema de las víctimas, es un problema del ‘pasado’, que debe ser olvidado” (Morales y Becker, 1994: 287), esta alternativa implicaba conflictos con el núcleo familiar, dado que en las experiencias represivas del Cono Sur este espacio se convirtió en el grupo de pertenencia fundamental, aunque reestructurado por el genocidio. A raíz de la estigmatización social y el aislamiento, los niños y adolescentes se veían imposibilitados de poder construir vínculos recíprocos con sus pares. En este sentido Morales y Becker destacaban la pesada sobrecarga que recaía en padres, tíos o abuelos, dado que eran factores casi únicos del proceso de individuación, pero también sobre los hijos cuando al interior de estas pequeñas organizaciones comunitarias, se quería ver en ellos a una generación de reemplazo de la de los padres.

Becker destacaba, en su investigación, la importancia de reflexionar “sobre el riesgo de reproducir mandatos familiares, no desde los investigadores, sino desde las organizaciones de derechos humanos que pueden ver en este grupo, la generación de reemplazo para luchar por el proyecto frustrado” (1994: 155). Estos vínculos se vieron en

puedan elaborarse las situaciones traumáticas extremas. Para el caso de la desaparición forzada, destacamos los planteos de Alberto Semi cuando se refiere a una situación de intensidad inusual, de una experiencia “traumática extrema” que en términos freudianos “provoca una penetración de material inelaborable en el interior del aparato psíquico” (71), es decir, que produce una zona de exterior en el interior del psiquismo de la víctima.

⁹¹ María Isabel Castillo Vergara en *El (im) posible proceso de duelo* (2013) también arriba a la misma conclusión: “existe un anudamiento traumático entre la violencia institucionalizada, la memoria y el olvido, y este dilema no puede ser resuelto sino por un proceso social que considere la necesidad de gestos – concretos y simbólicos- que faciliten y permitan el reconocimiento de la realidad traumática sufrida por los afectados por parte de la sociedad” (131).

varias polémicas que se dieron por ejemplo al interior de H.I.J.O.S. La Plata acerca de la injerencia o no de la Asociación Madres de Plaza de Mayo en sus decisiones (Cueto Rúa, 2009: 85-87). Si bien estas cuestiones suelen ser mencionadas por lo general en la bibliografía específica (Da Silva, 2009 [2001]; Bonaldi, 2006), otra pesada carga que recayó sobre la generación de hijos –que no aparece en dichos trabajos– fueron los deseos de propuestas políticas alternativas que proyectaban sobre ellos muchos coetáneos, no afectados de manera directa por la persecución o el asesinato de un familiar.⁹²

Volvamos a los Talleres Creativos. Entre el 15 y el 20 de diciembre de 1993, se presentó en la Facultad de Psicología de la UBA, en el marco del Seminario de cierre del proyecto de investigación realizado, la antología *El lenguaje de un gesto. Poemas, cuentos de jóvenes afectados por el Terrorismo de Estado en la Argentina*, que recopilaba las producciones poéticas realizadas en el marco de los talleres. También se estrenó la obra *El tren de las 4 y 30*, un dispositivo poético-teatral que fue fruto del trabajo colectivo⁹³ dirigido por Esteban Costa, Coordinador del área de Talleres psicoasistenciales en el trabajo con niños y adolescentes del MSSM. Un rasgo fundamental para analizar las condiciones de producción de estos textos poéticos está dado por el hecho de que los terapeutas, al considerar que el desarrollo de la actividad artística podía tener un carácter elaborativo en sí mismo, ponían el acento en la verbalización a través de los materiales, sin hacer referencia explícita a las situaciones de violencia vividas. De esta manera, se promovía que al finalizar las producciones, las

⁹² En una entrevista realizada en 2000 a algunos integrantes de la regional Capital de H.I.J.O.S. por parte del colectivo Situaciones se percibía cierta idealización respecto de las posibilidades políticas que podían activarse desde el organismo, al tiempo que se les reclamaba un protagonismo en ámbitos que no eran los del campo específico de los Derechos Humanos. En un contexto político de fuerte deslegitimación de los partidos tradicionales, los integrantes de la revista veían en H.I.J.O.S. una potencialidad vanguardista de la que ellos mismo querían correrse:

“**Situaciones:** Es que ahí es donde está la discusión, porque nosotros lo que vemos en el escrache es un sin techo, es una cosa que no tiene techo.

H.I.J.O.S.: Creo que H.I.J.O.S. es una organización de Derechos Humanos diferente a todas las demás, por un montón de razones. Pero como toda organización de Derechos Humanos –esto es una opinión personal– tiene un techo. H.I.J.O.S. solo no podría generar un cambio social, con los escraches o con cincuenta mil actividades nuevas y movidas nuevas que inventemos. Es decir, H.I.J.O.S. solo sin un movimiento político, sin partidos o como quieran, con las cosas que tengamos que inventar como generación, no avanza. Creo que H.I.J.O.S. crece no sólo por H.I.J.O.S., sino que crece también por toda una movida política, que para mí no está en los partidos sino en las agrupaciones o en las movidas sociales, barriales. Una movida que también dio pie, un poco, a lo que antes decían, de que el escrache no salió solo. Porque si lo hubiéramos hecho cinco años antes, quizá no prendía” (VV.AA., 2002: s/n).

⁹³ De la escritura y la actuación se encargaron Ernesto Arellano y Emiliano Bustos, la música la compuso Mariano Camps y la escenografía estuvo a cargo de Mariana Brzostowski. Según Emiliano Bustos también colaboraron otros integrantes de los talleres: Jorge Condomí, Tania García Olmedo, Paula Eva Logares y María Julia Portas. Bustos en “*El tren de las 4 y 30*: lejana, temprana memoria” (2018-b) ofrece una descripción y un análisis muy interesante de esta obra.

interpretaciones pusieran el foco en la obra artística, individual o colectiva y no en las biografías de cada tallerista. Se hablaba del genocidio y sus efectos a partir de lo que se podía analizar en los textos poéticos, sin solicitar a los hijos su testimonio. El lenguaje poético abría posibilidades de comunicar pero no bajo los parámetros discursivos habituales que solían darse dentro de ese espacio “limitado”, tal como lo define Bustos, del movimiento de Derechos Humanos. Esto permitía:

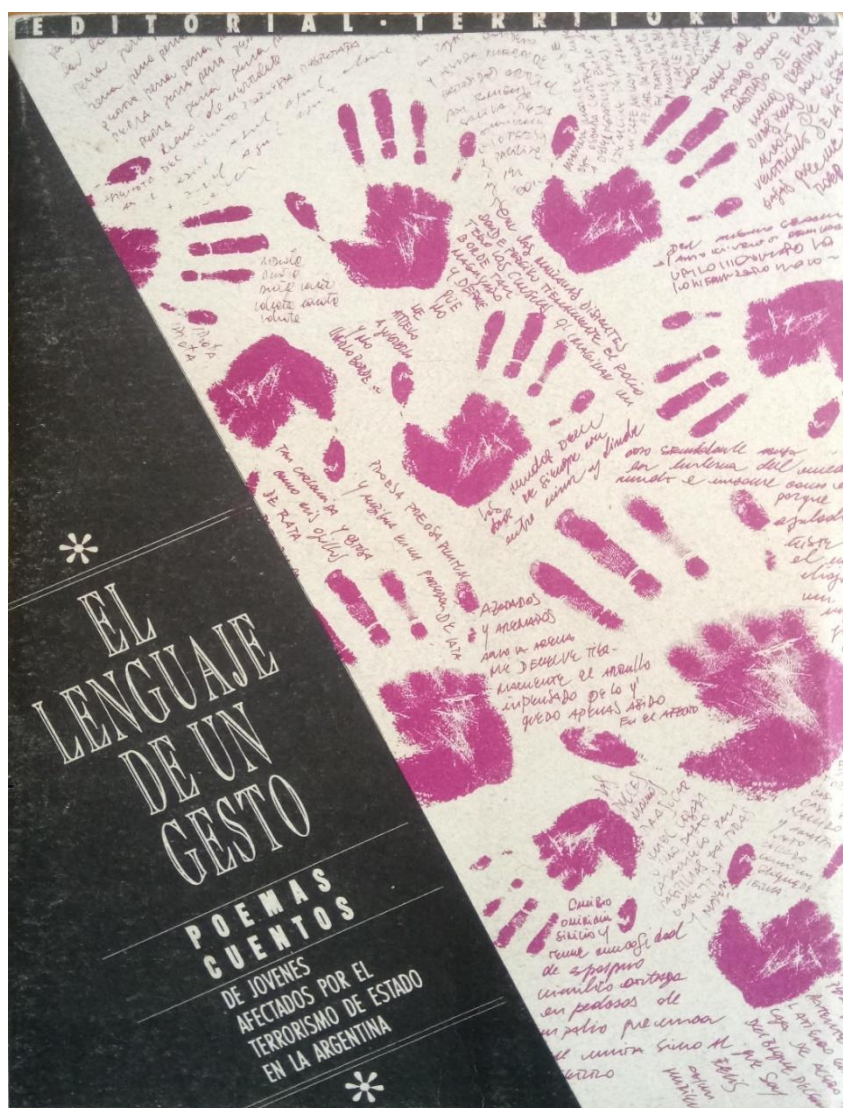
tomar la palabra, volverla pública [...] sustraerse a las expectativas respecto del testimonio público, o incluso del testimonio en sede judicial, en los que tarde o temprano se ensayan explicaciones o se hacen rodeos para esquivarlas y sustraerse a ese imperativo. El poema, en cambio, puede prescindir de ellas (Merbilhaá, 2020: 9).

Merbilhaá advierte sobre la diferencia que la poesía establece con respecto a otros géneros como el teatro, la narrativa o el documental “que están enmarcados por relatos de búsquedas, ensayos de explicaciones o intentos de reconstruir las circunstancias del secuestro y asesinato y de ordenarlas en causalidades, aunque sean intentos frustrados o que culminen en múltiples incógnitas” (2020: 9). Entonces, retomando la demanda de incorporar la escritura poética por parte de los integrantes del taller, encontramos que esta respondió al menos a dos necesidades: por un lado romper el aislamiento al que se los reducía y el silencio social respecto de lo ocurrido en el pasado reciente,⁹⁴ la intimidad se abría en el poema a una comunidad –la del taller- que había atravesado experiencias de vida semejantes; mientras que la compilación de los trabajos en una antología cumplía con el deseo de poder llegar a lectores empáticos susceptibles de traducir las intensidades afectivas activadas por el poema en demandas políticas concretas.

Por otra parte, en el proceso de escritura se jugaba la posibilidad de elaborar una voz propia, un testimonio diferente al discurso público del movimiento de Derechos Humanos. *El lenguaje de un gesto* emerge con un nuevo lenguaje para el campo de los Derechos Humanos, a partir de dispositivos que ya eran comunes en la lucha de organismos como Madres o Abuelas, como por ejemplo la escritura de poesía. Esto se refleja también en el diseño: la portada del volumen inscribe su intervención en este sentido como continuidad y diferencia. Si tenemos en cuenta que el símbolo de Familiares eran las siluetas, la tapa, diseñada por Ernesto Arellano se inscribe dentro de ese universo

⁹⁴ Esta situación se relaciona en parte con la herencia cultural de la dictadura, si se tiene en cuenta el contexto de los Noventa, signado más por las continuidades que por las rupturas respecto de ese pasado ominoso. En *La ficción de la memoria: La narración de las historias de vida* (2008) Irene Klein señala que los hechos lejanos en el tiempo y las costumbres que son diferentes a las actuales generan narración, mientras que lo que en el pasado es parecido a lo actual tiende a borrarse en la normalidad, “la continuidad parecería ser [...] un impedimento para recuerdos plásticos y dignos de ser comunicados” (30).

simbólico a partir de la utilización de la técnica grafoplástica muy utilizada durante la educación preescolar, de pintarse las manos para dejar la huella en el papel. Estas huellas son todas de la misma mano derecha pero varían en sus tamaños y disposiciones. Entre huella y huella aparecen versos, bocetos, la escritura. Interpretamos que el gesto de Arellano apela a que la identidad, representada por las manos, debería intervenir, decirse para ser genuina y hacer sentido.⁹⁵



Detalle de tapa de El lenguaje de un gesto (1993)

⁹⁵ Emiliano Bustos se refería a esta cuestión a propósito del logo de Familiares: “esa cosa del siluetismo también es peligrosa, extendida en el tiempo, porque el siluetismo es peligroso en términos de construcción de personalidad, de identidad porque, bueno, qué hay adentro de esas siluetas, puedo poner cualquier cosa, ¿dónde estoy yo? ¿es la silueta sólo de mi padre? O sea el único habitante de la tragedia no fue mi padre, mi padre fue la figura central de la tragedia si querés porque a él lo asesinaron, pero digamos que la tragedia se sigue construyendo, tragedia, drama como quieras llamarlo” (Entrevista a Bustos, 10/11/2017).

En este sentido, cabe recordar la afirmación tajante de Bustos, según la cual: “La memoria de los hijos en Argentina nunca fue vicaria” (2018: 52).⁹⁶ De la misma manera, en el prólogo que preparó para *El lenguaje de un gesto*, Juan Gelman puso especial énfasis en la diferencia discursiva propia de la generación de hijos e hijas, pero también en la especificidad de la poesía:

Se engañará quien suponga que todos los textos abordan directamente el tema de la desaparición, la cárcel y la muerte. En realidad, esos textos son los menos. Pero en todos planea la soledad que aquellas han causado en los autores y autoras, herencia ya indeleble [...] Los contenidos de la poesía son otros que los del discurso efectivo o ideológico, son sensibles y no meramente descriptivos, y el poema los acerca al lector sin necesidad de mencionarlos, tal vez porque lo único que afirma es una interrogación [...] Son textos rozados por el temblor de la poesía, que también es certeza de un vacío que procura incansablemente aferrar (1993: 7-8).

El lenguaje de un gesto funcionó como proceso de culminación del proyecto del MSSM pero también como promesa o esperanza de una apertura a una comunidad más amplia, que trascendiera la propuesta inicial. El volumen está compuesto por textos de 19 autores,⁹⁷ dentro de la selección se encuentran 44 poemas, dos prosas poéticas, una narración, una carta y una reflexión que simula ser una página de diario íntimo.⁹⁸ Según Emiliano Bustos el criterio de selección de la antología fue pensado exclusivamente por los organizadores, a diferencia de *El tren de las 4 y 30* que fue una experiencia casi

⁹⁶ En este sentido es interesante comparar *El lenguaje de un gesto* con la antología que sentó las bases de las selecciones que con posterioridad se realizaron bajo la denominación “poesía de los noventa”, *Poesía en la fisura* (1995), compilado por Daniel Freidemberg. Si bien los poemas reunidos en la primera intervienen desde el campo de los Derechos Humanos, expresan un tercer sentido de la fisura descrita por Freidemberg en el prólogo a su antología: la fisura como confrontación política del presente. *Poesía en la fisura* se propuso antologar la joven poesía emergente. La intención de los organizadores (colaboraron Daniel García Helder y suponemos que los editores Carlos Pereiro y Jorge García Sabal) como se explica en el texto introductorio, fue dar a conocer voces que estaban realizando algo que se percibía como nuevo en la poesía de comienzos de los noventa. Para ello abrieron una convocatoria para el envío de material hasta el 30 de septiembre de 1993, la única condición era que los autores debían ser menores de 30 años a la fecha del cierre. Freidemberg con el título se propuso buscar cierta ambivalencia para señalar por un lado lo que percibía como cierta fractura, grieta o quebradura en el campo de la poesía argentina, aunque no aclara si esto que se rompió fue resultado de la dictadura o de las producciones de esta joven vanguardia; por otra parte recupera el uso lunfardo de “estar fisurado”, cansado, desganado, sin fuerzas, por una cualidad del propio metabolismo o por la injerencia de alguna sustancia psicoactiva, para dar cuenta o bien de la imagen de autor de los poetas reunidos o bien de los personajes que construían las distintas voces de los poemas: “el título alude a los dos sentidos de la palabra, no porque así se pueda resumir el contenido de esta antología sino para señalar dos de sus rasgos fuertes (...) capaces de volverla reconocible” (1995 5).

⁹⁷ Participan Ernesto Arellano, Mariana Brzostowski, Alberto Miguel Camps, Mariano Camps, Raquel Camps, Ana María Coley, Julieta Colomer, Matías Eten (Emiliano Bustos), María Alejandra Álvarez García, Tania García Olmedo, Hugo Roberto Ginzberg, Yamila Grandi, Lucero Maturano, Camila Pedernera, María Julia Portas, Ana Sol Romero, María Eva Teberna y Natalia Vensentini.

⁹⁸ Si bien el título anuncia cuentos hay uno sólo de Mariana Brzostowski que podría ser considerado como tal, dos textos narrativos son cartas privadas-públicas, una de María Julia Portas a su padre Horacio Osvaldo Portas, militante de las Fuerzas Argentinas de Liberación (FAL) que fue secuestrado el 15 de agosto de 1977, y otra de Natalia Vensentini dedicada a una compañera del taller.

autónoma originada en el poema sin título escrito a cuatro manos junto a Arellano e incluido en la antología

En los textos de la antología, hallamos un ejercicio pleno de la autonomía en las reflexiones y elaboraciones realizadas por cada uno de los integrantes del taller. Así, por ejemplo, en “Dos y tres” Mariana Brzostowski⁹⁹ presenta una prosa poética, atravesada por procedimientos surrealistas, que parodian con humor¹⁰⁰ los discursos del campo de la psicología, es decir, el contexto en el cual se inscribe su propia producción:

Había una vez una vaca que se llamaba Yolanda argentina. // Era muy linda porque tenía tres patas y todas las demás tenían dos. // Tenía un andar muy especial. Andaba en arpegio do, mi, sol y además era trifásica (del latín: tres patas). / Tenía una visión excelente porque era tridimensional (del griego: tres ojos) y cuando cagaba hacía las tortas más grandes del mundo pues era triánica (del egipcio: tres anos o ano contra natura) y era la vaca bisexual más conocida por las lesbianas, porque era tétrica (del musulmán: tres pares de tetas) y tripíjica (palabra no traducible al castellano). // Pero como era de esperarse, tanto la alabaron que entraron en conflicto, su yo, su super yo, y su mini yo (lógicamente tenía tres yo), conflicto agravado por un Edipo leve (Brzostowski, 1993: 19).

Textos como el de Brzostowski evidencian que el fin de los talleres no era meramente utilitario, sino que el proceso de elaboración simbólica no estaba condicionado en absoluto,¹⁰¹ sino abierto a un ejercicio liberador y crítico.

Al igual que observamos a propósito de los poemas publicados en los recordatorios-solicitadas de *Página/12*, en algunos de *El lenguaje de un gesto* aparecen procedimientos de escritura que volveremos a encontrar en los poetas hijos e hijas que comienzan a publicar a partir de 2001. El texto de Brzostowski expresa un tópico común: la construcción de una voz que no se adapta a la heteronormatividad y manifiesta conflictos en la reconstrucción identitaria: “Mi sexo hundido: / en pudrición” (1993: 21).

⁹⁹ Hija de Miguel Jacobo Brzostowski, obrero gráfico y militante de la Organización Comunista Poder Obrero (OCPO), fue secuestrado el 25 de octubre de 1976.

¹⁰⁰ En este punto llama la atención la lectura realizada por Bustos (2018-b) que no encuentra procedimientos paródicos dentro de este corpus, sino un “humor corrosivo” (56), como por ejemplo, en *El tren de las 4 y 30*. Consideramos que la escritura de Brzostowski es un claro antecedente de *La princesa montonera. 110% verdad* (2012) de Mariana Eva Pérez.

¹⁰¹ La publicación de este tipo de textos pone de manifiesto lo que David Becker señalaba acerca del cambio epistemológico y el profundo sentimiento de humanidad que diferenció a esta experiencia de otras realizadas por instituciones dedicadas al estudio y la intervención con familiares y víctimas del genocidio: “esta investigación no podía ser la típica investigación con parámetros, estadísticas, y tratando a los investigados como si fueran ratas de laboratorio. El objetivo primordial era el de ayudar a los afectados. Esta tenía que adaptarse a ellos y no al revés. Nuestra metodología tendría que ser creativa y poco ortodoxa. Sin dejar de ser científicamente rigurosa” (1994: 8). Emiliano Bustos señala la diferencia de este proyecto con otras experiencias artísticas impulsadas por los organismos de Derechos Humanos, como por ejemplo *Teatro por la Identidad* de Abuelas de Plaza de Mayo, “no son pocos los que han observado, asimismo, las limitaciones estéticas de un modelo creativo que busca, esencialmente, concientizar” (2018-b: 48).

En un poema narrativo sin título de Ernesto Arellano¹⁰² y Matías Etel (seudónimo de Emiliano Bustos), la indefinición genérica se erige en principio constructivo. El sujeto imaginario del poema expresa: “Todo tiene el prójimo clima omnívoro gaseoso / astral / de mis / senos / nunca / jamás / crecidos” (1993: 119), “y no diga señor la plasticidad de los relojes / enarbolando las tejas de mi clítoris inexistente” (122). El texto está habitado por una mezcla de voces que se embarcan en un viaje de visita al pasado, el cual subsiste en una casa llena de espejos y pasillos mortecinos. Al llegar a su destino se encuentran con una pregunta muy significativa: “¿Qué somos?” (122). Germán Morales y David Becker consideraban a estos devenires de género muy comunes en las producciones de los y las jóvenes que concurrieron a sus Talleres y lo atribuían a una de las consecuencias de las sociedades que atravesaron un genocidio, la manifestación de identidades fragmentarias.¹⁰³

Esta tendencia era percibida de manera nítida, según los terapeutas, con la técnica que denominaban “Construcción de máscaras”, en la que se pedía a cada integrante que diseñara una máscara con materiales a elección para que luego, con la máscara puesta, pudieran describir ese personaje al resto de los integrantes. En la presentación grupal de lo que había elaborado cada uno, se abría un espacio de diálogo e intercambio con el personaje que portaba la máscara. Allí se producía un fenómeno semejante al que rastreamos en los textos de Brzostowski, Bustos y Arellano, por ejemplo una hija decía sobre su máscara: “No tiene nombre. Tiene cosas adentro, y tiene doble personalidad [...] no se sabe si es él o ella” (Morales y Becker, 1994: 294). Unos años después, el personaje de Cadáver en *Punctum* [1996] de Martín Gambarotta, también va a evocar, como veremos, una indeterminación semejante.¹⁰⁴

¹⁰² Hijo de Miguel Isidro Arellano, electricista, militante del Partido Revolucionario de los Trabajadores secuestrado el 12 de mayo de 1978, y de Graciela Movia, también militante del PRT presa en la cárcel de Devoto entre 1975 y 1981.

¹⁰³ Los ejemplos son varios. En el n° 5 de la revista de H.I.J.O.S. Córdoba se publicó un poema de Mariana Martelotto, nacida en el exilio mexicano de sus padres que también asigna otro género al yo lírico: “Memoria / Apéndice inútil / Molesta / Como piedra / en el zapato / Déjame caminar / aturdido / Tropezar mil veces / de la misma forma / Los recuerdos son navajas / que me queman / las sienes / Memoria / Adorno extraño / Déjame caminar / aturdido / tropezar mil veces / de la misma forma” (2000: 21).

¹⁰⁴ La novela que volvió visible el fenómeno de las narrativas de hijos e hijas en 2008, *Los topos* de Félix Bruzzone, precisamente cuenta con un protagonista que se traviste. Celeste Cabral (2013) retoma una declaración de Bruzzone: “nunca pensé en esta historia como un modo de hablar de los transexuales. Más bien la pensé como un medio para hablar de los desaparecidos” (Cabral, 2013: 7), con el objeto de poner en cuestión las lecturas que se han realizado de la novela desde las perspectivas *queer* (Saxe, 2009). Si bien reconoce que es importante la visibilización que *Los topos* le da a los problemas con los que deben lidiar las travestis en la sociedad de la democracia, Cabral considera su representación como una parodia de la literatura *queer*, así como también del policial y del terror. Bruzzone, según la autora, construye en su novela una metáfora de una búsqueda inconclusa “El travestismo de *Los topos* quizás no pretenda fundar

En “Solo frágil” Brzostoswki expresa, al igual que en los poemas de Suárez Córlica y Larcamón que analizaremos en el capítulo 3, la imposibilidad de insertar el relato íntimo en una narración colectiva: “Mi voz muda que pide ayuda / a gritos / y estoy donde NINGUNO / puede llegar / soy inalcanzable, NADIE / puede tocarme” (1993: 21). De una manera semejante, Mariano Camps¹⁰⁵ atribuye el origen de esta situación a lo que delimita como su espacio de vida cotidiano: “Bs. As. Es un cáncer / que se agarra cada vez más a la memoria” (1993: 35), mientras que Hugo Roberto Ginzberg¹⁰⁶ en “Un café. Sólo una esquina” señala explícitamente la causa de ese malestar:

Y yo espero. / Espero un temblor. / O una mano que me saque de esta basura / en la que todos estamos / hundidos. / En la que todos estamos vivos. / Una vieja canción se sienta a mi lado / me saluda y me comienza a hablar. / Yo la oigo pero no la escucho. / Sus palabras suenan mientras mi mente vuela. / Aborto las palabras y mato los sonidos de esa / implacable mentira / que flota en el ambiente. / En ese ambiente donde un asesino queda libre. / Y los traidores también. / Mas un pobre muere / solo por querer vivir (78).

La inducción social al silencio que estableció la dictadura como instrumento para evitar la inscripción social de los hechos que estaban ocurriendo (desapariciones, masacres, robo de bienes, etc.), dio lugar a la internalización social de olvidos selectivos que negaban la vigencia actual de lo ocurrido, así como sus implicancias en relación al futuro. En el contexto de los noventa, el poema de Brzostoswki es testimonio de la soledad que experimentan los familiares, de la experiencia de sentirse “nadie” porque el grito es mudo si no se percibe su vibración. De esta manera, Rosa Maciel señalaba en el epílogo de la antología la importancia que tuvo la escritura y la publicación del libro para el grupo:

Fue así, a partir del acto creador que encontraron una manera alternativa de romper el silencio y el aislamiento del Terror de Estado y la impunidad. Las palabras y las imágenes (de encuentros y desencuentros, de dolores y esperanzas) contenidas en el presente libro, dejan de ser patrimonio privado [...] “El lenguaje de un gesto” es el pre-

una versión *queer* del testimonio sobre la dictadura, sino reescribir en nuevas claves esta identidad de hijo-topo, hijo-mutante” (Cabral, 2013: 8). Consideramos que el trabajo de Cabral es muy significativo porque está dando cuenta de lo que en el próximo capítulo definiremos como efectos de la catástrofe identitaria en la sociedad de la posdictadura. Además abre una línea para la exploración de las coincidencias entre las temporalidades que escenifica la “literatura de hijos” y las temporalidades *queer*, que como señala Francisco Lemus “poseen la capacidad de generar patrones temporales en torno a lo imprevisible: formas no secuenciales de tiempo que involucran prácticas artísticas, estados de ensueño y otras experiencias que, en ocasiones, no forman parte del umbral de registro del historicismo” (Lemus, 2017: 54).

¹⁰⁵ Hijo de Rosa María Pargas y Alberto Miguel Camps, ambos militaban en Montoneros. El 16 de agosto de 1977 Camps murió en un enfrentamiento y Pargas fue secuestrada.

¹⁰⁶ Hijo de Aída Leonora Bruschestein, docente, y Adrián Saidón, ambos militantes del Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT). Su madre fue secuestrada y asesinada durante el asalto al Batallón de Monte Chingolo en diciembre de 1975 y su padre fue asesinado el 24 de marzo de 1976. Sus tíos Irene Bruschestein, artista plástica, y Mario Ginzberg, maestro mayor de obras, también militaban en el PRT y lo inscribieron como hijo propio dada la persecución que comenzaba a desplegarse sobre la familia, ambos fueron secuestrados un año después, el 11 de marzo de 1977. Desde 1996 Hugo reclama al Estado argentino recuperar el apellido de sus padres biológicos.

texto que se apropia de la poesía e intenta dejar una huella, una presencia allí donde se pretende borrar toda señal de memoria colectiva (1993: 125-126).

A su vez, en el poema de Camps citado se produce una inversión muy significativa. Se recupera la metáfora del cáncer que remite al discurso organicista y biologicista de la dictadura cívico-militar para aludir al tumor maligno que se encuentra enquistado en la memoria social como secuela del genocidio. Los poemas antologados, al igual que algunos de los publicados en los recordatorios-solicitadas también hacían uso de esta ambivalencia de algunas palabras que llamaban la atención por su remisión a la dictadura. Por ejemplo, Julia Colomer¹⁰⁷ manifestaba el deseo de desaparecer: “Hay veces que quiero llorar / Hay veces que estoy tan triste... / Hay veces que quiero escapar / Hay veces que necesito gritar, / y luego volar / volar y flotar / desaparecer” (53); Yamila Grandi¹⁰⁸ en un poema titulado “En una de esas caminatas porteñas” describe un paisaje no visible pero real, que remite a las imágenes de una infancia marcada por la represión: “Entre fosas interminables / y fisuras desmedidas / de piedra y de vidrio / de pisadas y gritos / corremos, gateamos, / pedimos, suplicamos” (82). “Réquiem” de Tania García Olmedo es un testimonio de la tierra arrasada que dejó la dictadura y de las representaciones de Madres de Plaza de Mayo como símbolo de la resistencia a la impunidad: “Ruinas quemadas / olor a muerte / y un velo de dolor / cubriendo el cielo / La plaza hecha cementerio / y tú, amor, / llorando en el centro” (71).

Sin embargo, en otros casos, el juego polisémico está puesto en función de encriptar lo más íntimo para sacarlo así al exterior con cierto resguardo, por la vulnerabilidad a la que se expone la autora. Raquel Camps escribe en el poema “Nos han robado una rosa”:

Nos han robado una rosa / quién fue el malvado que la arrancó, / y la encerró en la celda;
/ porque a la fuerza llaman razón. / la cuidan con metralas, / altas murallas detrás del
sol, / y vive del silencio / que esconde adentro de su gran valor // ¡rosa!... flor entrerriana,
/ mi linda hermana ¿cómo estarás? / ¡rosa!... pequeña rosa / que te arrancaron por
tu ideal. // la vida ha preguntado, / en qué senderos la puede hallar, / y el pueblo ha
contestado / busquen las flores... que habla de pan. // flor marchitada; rosa privada / de
amor y luz, por darle todo al mundo / te aprisionaron la juventud (41).

¹⁰⁷ Hija de Roberto Colomer, pediatra y Concejal peronista del FREJULI en Villa Carlos Paz y de Cristina Margarita Fernández, socióloga. Ambos militaban en el Peronismo de Base y fueron secuestrados el 20 de mayo de 1977 en Mar del Plata.

¹⁰⁸ Hija de María Cristina Cornou y Claudio Nicolás Grandi, ambos militantes del Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT). Fueron secuestrados el 22 de junio de 1976 en Paso del Rey, Cornou estaba embarazada de cuatro meses, Abuelas de Plaza de Mayo busca un hermano o hermana de Yamila nacido o nacida en diciembre de 1976.

El nombre de la madre se recupera y se reivindica en clave, sin mayúsculas. Al mismo tiempo, la pregunta “¿cómo estarás?” expresa el estado de latencia y espera constante que implica la figura de la desaparición forzada y que Teresa Basile (2019) ha definido como la instancia de la “orfandad suspendida”, que rastrea en distintas escenas de la narrativa de hijos. En Ernesto Arellano la encontramos formulada como paradoja: “se queda tu rostro / tan lejos que la apariencia me desmaya / También te imagino muerto / Qué dolor es ese que me asegura la distancia / No te pregunto ya queda flotando” (12). En el poema, la vida, como sinónimo de los hijos, necesita más información para poder salir del estado de incertidumbre que genera la tecnología de poder desaparecedora: “Te me vas convirtiendo / En nebulosa. / En un montón de aire. / De silencio / En un río perdido / Sin distancia y sin destino / Ya sos eso sagrado y misterioso / Que apenas se lo nombra [...] Ya estás fuera del mundo / Fuera de la vida y de la muerte, / Del sueño, del sonido / Y de la sombra / Ahora sos una esperanza” (45) escribe María Marta Coley¹⁰⁹ desplazando la figura del padre al futuro.

En este poema de Coley encontramos una elaboración de la memoria de la militancia de los setenta, susceptible de ser comparada con la idea de memoria obrera que expone Karl Marx en *La guerra civil en Francia* [1871], a propósito de la Comuna de París como símbolo, memoria y ejemplo de las luchas por venir. Más allá de la derrota, que en sus análisis previos el filósofo alemán vaticinaba: “la gran medida social de la Comuna fue su propia existencia, su labor. Sus medidas concretas no podían menos de expresar la línea de conducta de un gobierno del pueblo por el pueblo [...] El París de los obreros, con su Comuna, será eternamente ensalzado como heraldo glorioso de una nueva sociedad” (Marx, 2001). De una manera semejante, en el poema de Coley, la figura de su padre como metonimia de la generación del setenta en tanto esperanza, se convierte en memoria actuante de la revolución futura, es un pasado del futuro, no una pesada carga “reaccionaria” como la concebía el mismo Marx en *El 18 Brumario de Luis Bonaparte* [1852]: “la tradición de todas las generaciones pasadas pesa como una pesadilla sobre el cerebro de los vivientes” (1928: 19), sino una memoria emancipadora, que en un contexto de derrota y repliegue permite pensar que todavía hay otras vidas posibles de ser vividas.

¹⁰⁹ Hija de Manuel Coley Robles, obrero de origen catalán. Era delegado sindical de la fábrica de vidrios Rigolleau y como sucede con varios casos de militancias obreras, algunos testimonios lo ubican encuadrado dentro de la Juventud Trabajadora Peronista (JTP), mientras que otros señalan que era militante del Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT). Fue secuestrado el 27 de octubre de 1976.

Los poemas antologados construyen una memoria propia, contrahegemónica, la de los asesinados que el Estado pretende mantener anónimos bajo la figura abstracta del desaparecido, perpetuando el discurso dictatorial. Si no encontramos en estos textos una reivindicación de la militancia de los padres, como sucederá en muchos casos luego de la irrupción de H.I.J.O.S. en la escena pública, sí leemos en cambio un ejercicio de reconstrucción de memorias en tiempos de derrota desde la reivindicación del apellido. La propia diagramación del libro parece acompañar materialmente esta búsqueda, al destinar una página al nombre de cada uno de los autores.

De los talleristas antologados, prácticamente la mitad ha desarrollado con posterioridad una trayectoria específica en el campo artístico. En poesía, Emiliano Bustos y Tania García Olmedo elaboraron obras destacadas. Se advierte así que las actividades favorecidas por un grupo de contención, al recurrir al arte como instrumento terapéutico, propiciaron construcciones identitarias que encontraron en la escritura tanto un espacio de búsqueda, como una elaboración colectiva de las experiencias familiares. Bustos firmaba con un seudónimo (Matías Eten) que remitía, según nos comentó, a *Martín Edén* [1909] de Jack London, texto autobiográfico que se inscribe no casualmente en la tradición de los *Künstlerroman*. Dentro de los participantes, algunos conscientemente trascendieron el proceso elaborativo de la propuesta y comenzaron a indagar en la escritura como oficio o vocación. Casi treinta años después, resulta muy significativo volver a estos poemas porque encontramos allí elaboraciones incipientes de una estética que los poetas desarrollaron posteriormente.

En *El lenguaje de un gesto*, Emiliano Bustos publicó diez poemas: “Pionero”, “Viaje, acento”, “Rumbo”, “Poema en un muelle”, “Percepción”, “XIX”, “Las flores”, “Poema II” y otros dos sin título. En 1997 la mayoría de estos textos pasaron a integrar el primer libro del autor, *Trizas al cielo*, con mínimas pero significativas modificaciones. Los mismos fueron reunidos en la primera parte titulada “Rumbo”. La transformación básica en el principio constructivo de los poemas, cuatro años después, consistió en la aglutinación de versos que se yuxtapusieron de a dos. En un trabajo previo sobre Bustos (Tavernini, 2019) destacamos que los poemas de *Gotas de crítica común* (2011) recurrían a un trabajo con pseudoalejandrinos en lo que considerábamos un intento por parte del poeta de alejarse del lenguaje cerrado y críptico que caracterizaba a su poemario anterior *56 poemas* (2004). En las variaciones pre-textuales de *Trizas al cielo* encontramos que el metro predominante era el hepta u octosilábico, propio de la tradición de la poesía

popular. Por ejemplo en “Las flores”, incluido en *El lenguaje de un gesto* leemos: “Un racimo en un túnel / repasa las tinieblas / al templar mi máscara, / en las sombras de un bosquecillo, / la belleza inclinó la luz / sobre el patíbulo” (1993: 61). Luego, en la versión de *Trizas al cielo* el poema que contaba con la estructura: 7-7-7-9-8-6, se aglutina en cuatro versos y cambia a 7-7-15-14: “Un racimo en un túnel / repasa las tinieblas. / Al templar mi máscara en las sombras de un bosquecillo, / la belleza inclinó la luz sobre el patíbulo” (1997: 17).

Así, por lo general, en la versión final, el primer hemistiquio cuenta 7 sílabas, mientras que en el segundo suelen aparecer ocho o algún pie quebrado de tres o cuatro sílabas. Este procedimiento lo encontramos también en poemas como “Pionero”: “Parten las islas a priorizar las olas de tu alma. / Sin estima, / empapadísimo te secarás; / o miras al sol, / o arrastras tu rol por la fiereza de tu dulzura” (1997: 16).¹¹⁰ A partir de esto, cabe revisar la hipótesis que propone Romina Freschi¹¹¹ a propósito de *Falada* (2001) y *56 poemas* (2005), cuando los lee como producciones más narrativas. En efecto, creemos que opera un trasfondo lírico en la génesis de los poemas, el cual se intensifica en *Poemas hijos de Rosaura* (2016) mediante el uso constante de paralelismos, anáforas, epíforas y estribillos que dotan de ritmo a los versos: “El calor, la superposición de poderes, el piso / máximo de los deseos de la política, la política, / como si la presión de los cabecitas como en la / presión de los cabecitas; pedir en el desierto. / Pedir en el desierto. El calor el color el honor” (Bustos, 2016: 83).

Por otra parte, en *Trizas al cielo* percibimos cierta tendencia en Bustos a borrar elementos que pudieran llegar a ser leídos como autobiográficos. Uno de los poemas que en *El lenguaje de un gesto* aparecía sin título: “Poder me pasa al / sitio de los vuelos / ahora cada imagen / es la nutrición del pasado / en un vestíbulo arbolado. / Juntar las armas y hablarles / citas con la alondra / me abrumo entre los demás / aros de un ser de musgo” (1993: 58), en *Trizas al cielo* es titulado “Rumbo” y se le suprimen los versos

¹¹⁰ En la versión de *El lenguaje de un gesto* este fragmento estaba estructurado de la siguiente manera: “Parten las islas / a priorizar / Las olas de tu alma / sin estima empapadísimo / Te secarás, / o miras al sol / o arrastras tu rol / por la fiereza de tu dulzura” (1993: 57).

¹¹¹ “Es en *Falada* donde Emiliano remarca otro tipo de visión sobre su historia *sin las paredes del himen que me daban vida de sucesor*, dice, *abandonando un lenguaje anterior que me iluminó por sí mismo*, y volviéndose, como admite en alguna entrevista, *más narrativo*. Pero claro que la narratividad de Emiliano no es aquella esquemática, despojada y evolutiva del principio-nudo-desenlace, mucho menos la del objetivismo reinante [en los Noventa] ni la que actualmente fotocopia ese objetivo fotográfico. La narratividad de Emiliano es la que entiende la sucesión –lo que sucede- y busca de ella un lenguaje, algún eje sintáctico sobre el cual hacer trabajar los tiempos de lo que sucede al mismo tiempo” (Freschi, 2012: 115).

cinco y seis. Los primeros versos, que hacen referencia a la memoria fueron destacados por Juan Gelman en el “Prólogo” como ejemplo del territorio especial que crean los poemas, en los cuales la interrogación misma funciona como un valor positivo, porque nutre con sus imágenes la memoria, de una manera tal vez más efectiva que los hallazgos o las certezas documentales. Precisamente, la parte suprimida sugería una nominación y un modo de representación estética de la violencia revolucionaria.

En 2007 Bustos publicó *Cheetah*, libro que reúne poemas escritos a principios de los Noventa. Algunos incluso están dedicados a Rosa Maciel –fundadora del MSSM– y a Esteban Costa –Coordinador del Área de Talleres Psicoasistenciales en el trabajo con niños y adolescentes del MSSM–. El prólogo anticipa las condiciones de producción en las que fue realizado: Bustos explica que durante esa época tenía un vivo deseo de huir, “por eso la metáfora del cheetah me incumbía, al menos como metáfora pertinaz y programática de estas presas, seguramente insuficientes pero perseguidas y atrapadas” (Bustos, 2007: 5). La imagen del cheetah es muy significativa porque expresa la estructura de sentimiento de los jóvenes afectados de manera directa por el genocidio en los tempranos noventa.¹¹² De hecho, un texto extraño dentro de la antología es el de Natalia

¹¹² La metáfora del cheetah da cuenta de la reproducción todavía en democracia de la catástrofe identitaria. Esta experiencia –que hallamos en una amplia zona de la poesía de hijos e hijas– era percibida por los jóvenes como un problema individual, íntimo, privado, como consecuencia de la inducción a la culpa a la que fue sometida esta generación durante el contexto de la “memoria silente” (Jensen, 2003: 106) sobre la represión dictatorial, en el sentido de que las memorias sobre los setenta eran forzadas a encriptarse en los grupos de “afectados directos”. La poeta Alejandra Szir vive desde 1992 en Holanda, cuando le planteamos nuestra hipótesis de que muchas migraciones de hijos e hijas en los Noventa pudieron haber estado motivadas por el contexto de impunidad, nos contó que “cuando yo me fui, fui a la aventura y con la idea de que mi relación [con su actual marido] no iba a perdurar (...) mi idea era que lo mío iba a ser algo temporario y que iba a regresar pero me encontré con que no. No sé si hay algo como... me cuesta un poco asumirlo así, podría haber salido de otra manera” (Entrevista a Szir, 02/11/2018). Es decir, el motivo no fue político sino afectivo y económico. Sin embargo, una vez realizada la desgrabación y tal como hicimos con todos los entrevistados le enviamos el resultado de la conversación para que aprobara una versión final, en ella Szir incluyó la siguiente nota: “[P.D. 31-12-18: Lo que sí es cierto es que yo sentía un malestar en la época del menemismo, *pensaba que era algo mío interno*. Después me di cuenta que era algo que me superaba. En diciembre del 2001 estábamos de vacaciones en Argentina y a pesar de lo trágico que fue ese momento, yo sentí un alivio. Esto era de verdad, lo anterior era careteada]” (La cursiva es nuestra). En un poema de *Suecia* (2006) aparece de manera más nítida esta experiencia: “Hay un David / esculpido en piedra / sobre la pared de una casa. / Tiene barba y toca el arpa / mientras San Jorge mata a un dragón / en la iglesia de enfrente. / Tiene ropas azules / y el cielo está cubierto de estrellas. / hay una pequeña posibilidad / de que esa casa me pertenezca / ahora que no tengo patria / podría recordar mi pertenencia a esa tribu / si es que todavía no me expulsaron / por mi falta de educación. / La casa de David podría ser mía / sólo por una cuestión de apellido. / David está cantando / para apaciguar a un rey. / Yo canto para aplacarme a mí” (Szir, 2006: 65). El sentimiento de orfandad de patria es extraño de encontrar en un migrante, por lo general predomina la idealización, la nostalgia. Interpretamos que estos módulos testimoniales que interfieren como desvío del poema están dando cuenta de una experiencia, la de sentirse expulsada por la “memoria silente” de la sociedad de los Noventa. De ahí el reconocerse como parte de una tribu otra que remite a la propia identidad, la religión paterna, la diáspora judía como metáfora del exilio en la posdictadura. De los poetas entrevistados para esta tesis el 50% está o estuvo radicado en el extranjero, un 80% de los mismos tomó la decisión durante la vigencia de las Leyes de impunidad. María Ester Alonso Morales se fue a vivir a

Vesentini,¹¹³ que publica una carta dirigida a una compañera de los talleres que con 20 años decidió irse a vivir a Suecia. En el texto entran en contradicción los afectos y emergen los reproches: “ya no era la persona sensible que conocíamos (sensibilidad a su manera, ya que era poseedora de un carácter bastante particular) sus objetivos se desviaron de los que teníamos en común: Pelear por un mundo mejor siendo honestos con los demás [...] el fin ahora era el éxito a toda costa” (113). Intuimos que las razones de la inclusión de este texto por parte del equipo de psicólogos, se vincula con el hecho de que éste pone de manifiesto la importancia afectiva y de contención que tuvo el espacio para sus integrantes. Por otra parte, en la acusación hay cierta reproducción vicaria de los reproches de la militancia setentista que por un breve tiempo recayeron sobre quienes decidían exiliarse ante el clima de creciente peligro y persecución.

Tania García Olmedo publicó cuatro poemas en *El lenguaje de un gesto*: “Mujeres en aguas”, “Abriendo paso”, “Réquiem” y “Mujeres de greda”, que despliegan varios elementos de la poética desarrollada por la autora en sus libros posteriores: *Las cantoras* (2007) y *Las grises* (2013). En primer lugar, construcción de una mitología femenina, familiar, que encontraba en las antepasadas refugio y contención: “las mujeres de mi familia / se alzan cual estatuas de granito / indeleble al tiempo; las mujeres / de mi raza caminan enhiestas, / liberados sus hombros de / la carga de malos amores [...] Alfareras de greda, mujeres gigantes, / ábranme sus brazos desde tumbas / y desde sus casas, que aquí vengo yo, / arrastrando un sueño que me pesa / demasiado” (1993: 72). De hecho, en *Las cantoras*, dos motivos centrales de este poema reaparecen elaborados como eje central del poemario: las comunidades de mujeres y el sueño; ambos se constituyen como formas de la memoria que se asemejan a la distinción realizada por Fernando Araldi Oosterheld¹¹⁴ en *El sexo de las piedras* (2014) entre una memoria “radiactiva”,

Hamburgo en 2006 por razones semejantes a las de Szir y sin embargo en su primer poemario publica un texto como “Exilio voluntario”: “Pensé / que si me venía lejos, / si cruzaba el océano, / si empezaba una nueva vida / y el pasado quedaba atrás, / entonces el dolor / ya no me iba a alcanzar. // Pensé / que este salto pa’ delante, / esta huida hacia el futuro, / con la distancia y el tiempo, / mis heridas iban a cicatrizar. // Pensé / que en este exilio voluntario, / la felicidad de ser madre / iban en parte a aplacar, / tanto sufrimiento de niña. // No es así. / Me equivoqué” (2015: 36). Si como decíamos en la Introducción se calcula que hay alrededor de 8000 personas hijas de víctimas del terrorismo de Estado, nos preguntamos qué porcentaje de este número habrá atravesado por una experiencia semejante.

¹¹³ Su familia militaba en el Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT), su tía Rosalba Vesentini fue secuestrada el 2 de septiembre de 1977.

¹¹⁴ Fernando es hijo de los militantes de Montoneros Diana Oosterheld y Raúl Ernesto Araldi. Diana fue secuestrada el 7 de agosto de 1976 y Raúl fue asesinado en una cita “envenenada” en agosto de 1977 en Tucumán.

transformadora, activa y una memoria “náusea” que lleva al sujeto a la pasividad, a la nostalgia y a somatizar las ausencias.¹¹⁵

En *Las cantoras*, las repeticiones en las biografías de las antepasadas no son manifestaciones de un trauma, en el sentido de variaciones acerca de algo que no se logra poner en palabras; por el contrario, se constituyen en tanto modalidades y persistencias en el reclamo de justicia. Los poemas se sustraen al duelo individual y promueven la conformación de una comunidad de lectores susceptible de activar una crítica política del presente. Las memorias del ámbito familiar constituyen bases fundamentales sobre las que define al enemigo y se construyen redes de sororidad que trascienden ese mismo espacio íntimo. Se convierten en memorias colectivas que guían las luchas por la emancipación femenina: “limpiarme en la artesa / donde mis antepasadas se / limpiaron, / no de los pecados / sí de los miedos / que se hacen / carbón bajo las uñas. / Limpiarme / con sus nombres, / amelia, rosa, leontina / para que la espuma de mi rabia no / vague sin sentido / ni fundamento / como una / saeta / sin /enemigo” (2007: 29).

Como señala Francine Masiello, “una palabra es un punto de partida para un saber corporal y una remembranza” (2020); por eso el “Basta” del movimiento feminista se convierte en el “no” que abre el poemario de García Olmedo: “no: / cuando dije perro / era perro / cuando dije nunca / era nunca” (2007: 11). Una década después de los talleres del MSSM, la autora reconstruye en su poemario una nueva cartografía afectiva a partir de la cual “la experiencia sensible de cada individuo produce redes comunitarias en las que es posible compartir una verdad común” (Masiello, 2020). Las representaciones del cuerpo funcionan como una caja de resonancia que transmite memorias afectivas a sus hijas, promoviendo el encuentro entre los recuerdos individuales y la organización política de lo colectivo: “Aquí me desnudo para temblar / Aquí confieso mis otros nombres / Aquí guardo silencio / Aquí mis muertos me / Alumbran” (García Olmedo, 2007: 43).

¹¹⁵ Esta distinción entre dos tipos de memoria se asemeja bastante a la realizada por Tzvetan Todorov entre memoria literal y memoria ejemplar. Según el autor, la memoria literal somete el presente al pasado y convierte en insuperable el acontecimiento traumático. La categoría da cuenta de cierto esencialismo en cuanto al pensamiento del yo de las víctimas, definidas para siempre en tanto víctimas e imposibilitadas de extraer una lección del pasado; podríamos decir que este actúa en tanto *acting-out* inconsciente. Por el contrario, la memoria ejemplar es una apertura liberalizadora a la generalización y a la comparación que permite a los sujetos salir de cierto solipsismo: “permite utilizar el pasado con vistas al presente, aprovechar las lecciones de las injusticias sufridas para luchar contra las que se producen hoy día, y separarse del yo para ir hacia el otro” (Todorov, 2000: 32).

El segundo motivo, el del sueño, se sugiere en *Las cantoras* desde el primer epígrafe, con una cita de un relato de Helge Kjelling [1913] que recupera la leyenda de la princesa Tuvstarr, quien un día decide irse del Palacio del sueño montando a un alce llamado Skutt. Luego de unas aventuras en el bosque con resonancias alegóricas, protagonizadas por la princesa, el alce y las ninfas, que remiten a la iniciación sexual y a la pérdida de la inocencia, Tuvstarr pierde un collar con forma de corazón, la última prenda que le recordaba su pasado, su origen. El collar cae al fondo de un pantano y la protagonista queda detenida en su costa por toda la eternidad, porque buscando su corazón pierde la memoria y se convierte en una *Carex crepitosa*. El epígrafe sugiere la dicotomía, tematizada en los poemas, entre el amor y la memoria. De esta manera, en el territorio de los sueños la voz del poema entra en contacto con paisajes y personajes míticos que brindan refugio, a la vez que alejan a un Dios que funciona como alegoría de la memoria, por ejemplo en “noche en malmö”:

Dios estaba lejos en las noches, / ocupado en desparramarse una y otra vez / entre las moléculas del aire negro// Yo arqueaba el dedo índice, / me enrollaba en las sábanas con frío de otras cosas / y no me encomendaba al Cielo, por vacío y / lejano: / elegía pensar en la jalea de cassis, / los tulipanes amarillos y rojos de la primavera, / los verdes lagos habitados por princesas vikingas / y la abeja, que me endulzaba la lengua desde su flor. // Dios estaba lejos en las noches. Jugaba a ser fuego oscuro” (García Olmedo, 2007: 32).

No solo las visiones oníricas deparan tranquilidad al yo lírico, como dijimos, García Olmedo vive en Suecia y como en Szir y en Alonso Morales, un nuevo idioma también ayuda a lidiar con un pasado doloroso.¹¹⁶ El poema “política” de García Olmedo, evoca los sueños de la generación del setenta convertidos en pesadilla y propone una resolución para ese antagonismo entre pasado y presente. El yo lírico se despierta de un sueño “furibunda” y “febril” con una determinación clara: “ser la suma de mis revelaciones” (17), no de sus revoluciones. En este sentido, los espectros del pasado acercan algunas

¹¹⁶ La relación entre bilingüismo y situaciones límite ha sido abordada por distintos psicoanalistas. En un artículo titulado “La lengua como defensa”, Adrian Bravi aborda cierto tratamiento psicoterapéutico investigado por el psiquiatra Ralph Greenson a propósito de pacientes que aprenden una segunda lengua luego de haber atravesado una experiencia traumática: “el nuevo idioma le concede a la paciente la oportunidad de construir un nuevo sistema de defensa contra la vida infantil, en pocas palabras, la ayuda a aislar y a eliminar el mundo edípico que se formó [en su lengua madre]” (Bravi, 2017: 99). Por otra parte, en *La Babel del inconsciente* Amati Mehler, Argentieri y Canestri indagan en la posibilidad de olvido de un trauma a la luz de la adopción de una nueva lengua. Según los autores, poder hablar de conflictos y ansiedades propios de la infancia, en una segunda lengua aprendida de adulto permitía “al analizado establecer una especie de distancia de seguridad de todo aquel tumulto de emociones primitivas que eran inmediatamente evocadas por las palabras de su lengua madre” (Bravi, 2017: 100).

claves para comprender el futuro, pero la política debe jugarse en un territorio íntimo y familiar.

La trayectoria de Bustos y García Olmedo, que comenzaron a publicar en el ámbito de los Derechos Humanos y luego incursionaron en el campo literario, es representativa del camino emprendido por la mayoría de los poetas de esta generación. En el prólogo que dedica a *Mis queridos amigos* (2012) de Alberto Valera, cuya obra peculiar abordaremos en el próximo apartado, Chicha Mariani dirige a los lectores una pregunta muy significativa: “Valera un día me dijo: ‘Lo mío es escribir’. Y así es, ¿era ese su camino antes que la mil veces maldita dictadura cívico-militar destruyera su hogar, su familia y todo su porvenir? ¿Antes de que el terrorismo de Estado aniquilara parte de los caminos que hubiera recorrido, destruyendo parte de él, pero dejando intacta su sensibilidad y la ternura de su alma?”.¹¹⁷ Quizá en pocos casos sea más apropiada la figura de la justicia poética. La generación de hijas e hijos escribió poemas luchando contra el olvido del genocidio, escenificando el amor filial para transmitirlo a sus hijos u homenajando a los compañeros del movimiento de Derechos Humanos, de esta manera, logró una transformación social efectiva porque pudo fundar nuevas comunidades que lograron interpretar como propias sus demandas. Las producciones artísticas y la poesía en el caso que nos ocupa cumplieron una función determinante en este proceso. En el próximo apartado abordaremos el caso significativo de un proyecto de escritura popular que surgió, se desarrolló y circuló exclusivamente dentro del movimiento de Derechos Humanos.

Poemas de un sobreviviente

“La escritura me apasiona, cuando escribo mi pulso se acelera,
mi corazón retumba, mi cabeza vuela,
mi cuerpo desaparece, me siento liviana.
Mis pensamientos van mucho más rápido que mi lapicera [...]
A los 70 años me hace sentir como si tuviera solo 15,
con tantas ilusiones y tantas ganas de seguir pariendo
en cada frase el amor más fuerte y más grande
por donde estalle la amada revolución”
Hebe de Bonafini, “La escritura” (1997)

¹¹⁷ Juan Aiub formula la misma pregunta que Chicha: “está bueno ese debate, suponiendo que yo sea poeta, ¿lo hubiese sido si no era hijo de desaparecidos? ¿si no hubiese sido hijo de un poeta? Creo que esa es la pregunta que flota, muy fuerte y tiene que ver con la autorreferencia, cómo salirse de eso, cómo escribo una novela que no tenga un carajo que ver con la dictadura, imposible, me siento a escribirla y lo que consigo ahora es que el personaje no sea yo o por lo menos eso es lo que intento, construir personajes distintos” (Entrevista a Aiub, 09/03/18).

Vamos a detenernos ahora en un caso singular, el de un poeta que cuenta con una prolífica producción de más de veinte poemarios, y que desde la década de los '90 se mantiene en los márgenes del campo literario, interviniendo de manera directa en el de los Derechos Humanos.¹¹⁸ El caso de Alberto Valera pone en evidencia la escasa pertinencia del concepto de segunda generación para pensar a la generación de hijos. Nacido en 1952, participó activamente de la vida política en la década del '70, de allí que su historia no coincida del todo con la experiencia de la generación de hijos que por lo general corresponde a quienes nacieron entre 1965 y 1980.¹¹⁹ Su padre Baldomero Valera era abogado, poeta y apoderado del Partido Comunista Argentino (PCA) de la Provincia de Buenos Aires. Fue secuestrado el 3 de noviembre de 1976 en Avellaneda. Alberto militaba en el mismo partido y en la Liga Argentina por los Derechos del Hombre y partió al exilio en abril de 1977. En Barcelona participó de la fundación de la Comisión de Solidaridad de Familiares de Detenidos Desaparecidos (CO.SO.FAM.). El 4 de febrero de 1978 su hermana Patricia Carlota que militaba en el Partido Comunista Marxista Leninista (PCML), fue secuestrada en Necochea. Este hecho afectó de tal manera a su hermano que a partir de entonces tuvo que frecuentar de manera alternada a lo largo de los años distintas instituciones psiquiátricas.¹²⁰ Al regresar al país, estudió sociología en la UBA, donde se recibió en 1995.

¹¹⁸ Los libros de Valera no se consiguen en librerías; son ediciones de autor con tiradas por lo general de 100 ejemplares que vende o regala a compañeros y compañeras militantes del campo popular, los cuales contribuyen por lo general a financiar su edición.

¹¹⁹ Ahora bien, la militancia política tampoco es un factor que tenga que ver exclusivamente con la edad. En una crónica de Marcos Núñez y Lucas del Bianco (2016) sobre Felipe Bellingeri, hijo de Héctor Bellingeri, tornero y militante del Partido Revolucionario de los Obreros Argentinos (PROA) caído en combate el 12 de junio de 1977, el entrevistado recuerda algunas anécdotas de cuando era niño que remiten a los *Pequeños combatientes* (2013) de Raquel Robles. Como sucede con varios testimonios de hijos e hijas, Bellingeri cuenta que desde temprana edad los niños tenían consciencia de que eran un compañero más de militancia de los padres: “Sabía que estaba en riesgo, era consciente de ese riesgo permanente. Por ejemplo, si nos paraba la policía, yo sabía que tenía que ponerme denso: llorar, insistir “vamos, vamos, vamos. Dele, señor, cuándo nos vamos”; generar un clima insoportable [...] Como era más grande participaba del esquema de seguridad; salía a andar en bicicleta, daba vueltas a la manzana y me fijaba si había autos con más de tres o cuatro personas adentro. Jugaba a la pelota en la calle y miraba”. Este testimonio ofrece un argumento más para la impugnación que en el próximo capítulo realizaremos de la conceptualización de la generación de hijos como “segunda generación”, dado que implica restar agencia a los sujetos y despolitizarlos, o incluso convertir a los hijos en víctimas de sus padres, como muchas veces sugieren estudios que abordan las producciones artísticas de esta generación. Por otra parte, un texto de Valera publicado en *Mis queridos amigos* (2012) señala la diferencia de edad que tenía con los integrantes de H.I.J.O.S. y la soledad simbólica en la que se encontraba antes de la conformación del organismo: “En los años 90 le hice un escrache a Massera...salió en algún medio, pero es que los demás hijos eran casi todos muy pequeños” (13).

¹²⁰ La familia Valera sufrió persecuciones y allanamientos desde el gobierno de Juan Domingo Perón hasta la última dictadura cívico-militar. La Triple A realizó varios atentados sobre la casa familiar, arrojando bombas y ráfagas de disparos.

La escritura aparece en Valera como un instrumento de elaboración terapéutica y es por eso que los textos requieren ser abordados no sólo como literatura, sino como un medio para aferrarse a la vida, para sobrevivir. En estos poemas emerge la posibilidad de crear una nueva forma de vida, la cual se relaciona con el trabajo concreto de elaboración y transmisión de experiencias valoradas que Raymond Williams –en la línea de los *Manuscritos económico-filosóficos de 1844* de Karl Marx¹²¹ caracteriza como el rasgo propio del ser humano: “ la experiencia debe describirse para realizarse (esta descripción implica, de hecho, darle una forma comunicable), y luego, puesto que esa es la finalidad biológica de la descripción compartirse con otros organismos” (Williams, 2003: 37).

Así, en Valera, la voz del testigo se torna fundamental y se percibe en el modo en que predomina en los poemas la necesidad constante de testimoniar, contrariamente a lo que sucede con el resto del corpus que relevamos para esta investigación. En este sentido, Juan Pablo Bertazza describe su obra como “una alternativa que tienen aquellos a quienes les fue arrancada la voz para hacer uso de la palabra, para nombrar lo inefable” (2014). Son poemas que combaten el dolor y en esa lucha ofrecen por ejemplo un testimonio amoroso de las numerosas redes de solidaridad y contención que construyó el movimiento de Derechos Humanos en Argentina a lo largo de los años. Por eso abundan extensas dedicatorias por libro o por poema a las Abuelas de Plaza de Mayo: Adelina de Alaye, Chicha Mariani, Estela de Carlotto,¹²² Elsa Pavón; a Madres: Guillermina Laterrede (su madre), Nora Cortiñas, Hebe de Bonafini, Ñeca Martino; a personalidades de distintas organizaciones como la Asamblea Permanente por los Derechos Humanos, la Liga Argentina por los Derechos del Hombre, la Comisión Provincial por la Memoria o H.I.J.O.S. Pero también profesionales comprometidos con los organismos como Inés Izaguirre, Osvaldo Bayer o Darío Lagos, entre muchos otros. Por lo general, en este ejercicio de la amistad que despliegan los poemarios de Valera siempre hay, sobre el final, un lugar dedicado a incluir poemas o breves relatos de compañeros, vecinos y amigos.

¹²¹ “[A diferencia del animal] el hombre produce también libre de necesidad física, y solo produce verdaderamente cuando está libre de esa necesidad [...] por ende, es justamente a través de la elaboración del mundo objetivo que el hombre se prueba verdaderamente en cuanto *ser genérico*. Esta producción es su vida genérica activa. A través de dicha elaboración, la naturaleza aparece como la obra y la realidad *del hombre*. El objeto del trabajo es, por ello, la objetivación de la vida genérica del hombre: en la medida en que este no solo se duplica, como en la conciencia, intelectualmente, sino de un modo activo, real; y, por eso, se contempla a sí mismo en un mundo por él creado” (Marx, 2010: 113-114).

¹²² En una entrevista con Claudia Ainchil (2017) cuenta que una vez fue con su esposa a la casa de Estela de Carlotto a regalarle un poema a las 4 de la madrugada. De alguna forma la anécdota es una metáfora de esa familia ampliada que son los organismos de DDHH donde siempre se recibe con las puertas abiertas y se reconoce con mucho afecto la trayectoria de sus militantes.

Atendiendo a este aspecto característico de la obra de Valera, podemos abordar sus poemas como un proceso de literaturización del género epistolar (Parra, 2020),¹²³ en el cual las fórmulas de encabezamiento, de despedida, las dedicatorias, las referencias a textos anteriores o las posdatas actúan como resto de ese género matricial en el que el poeta le da forma a su intimidad. La epístola es un dispositivo cultural que permite objetivar la experiencia mediante la ficcionalización del sujeto: “esto se da a través de dos de sus cualidades psicológicas: la memoria y la subjetividad. Las mismas funcionan mediante un mecanismo dialéctico que produce desplazamientos, omisiones, manipulaciones conscientes o inconscientes que se proyectan en la forma en que aparecen los recuerdos y se inscriben en el texto” (Parra, 2020: 178).

De esta manera, se produce una interacción dinámica mediante la escritura, entre un sujeto que modifica creativamente su organización personal e identitaria a través de la interpretación de las experiencias propias y las de su grupo social de referencia —el movimiento de Derechos Humanos—; y un marco social de la memoria que incorpora significados activos de la experiencia organizada por el poeta, que no pueden ser comunicables de otro modo. Amelia Zerillo se refiere a este tipo de prácticas de escritura como “escrituras reparadoras”, las cuales se caracterizan por tener un origen en el efecto perlocutivo que enunciación y enunciado producen en el sujeto: “escribir —en este tipo de práctica— es una forma de detenerse, de cobijarse en la propia interioridad, de volver a ponerse en pie reconstruyendo el tejido de las experiencias de modo significativo” (2014: 83).¹²⁴ Tras el análisis que Zerillo realiza de los Talleres de escritura de Madres de Plaza de Mayo, concluye que la necesidad de esta práctica reparadora se funda al menos en 5 motivos: 1- Permite constituir un espacio propio; 2- Mediante el autoconocimiento fortalece la estima individual y grupal; 3- Habilita una reconfiguración de la propia experiencia; 4- Repara socialmente la propia imagen, la del grupo en el que se referencia —en el caso de Valera, el Partido Comunista y el movimiento de Derechos Humanos—, así

¹²³ También del diario íntimo como registro de los sucesos del día, a la manera de “A day in the life” (1967) de Lennon y McCartney.

¹²⁴ Zerillo considera que la reparación está relacionada con los procesos psicofisiológicos y sociales que los distintos momentos de la escritura desencadenan: “a- el proceso interno de ideación y planificación del escrito, durante el que se activan aspectos de la memoria a corto y largo plazo en relación con los conocimientos de mundo, las competencias discursivas y la propia interioridad; b- el proceso exterior o de puesta en texto, durante el que se produce la elaboración discursiva de lo vivido y la objetivación de la experiencia, surgen conocimientos nuevos sobre el mundo y sobre el sujeto que escribe [...]; c- el momento posterior a la escritura, el correspondiente a la lectura de los propios escritos, durante el que se da la retroalimentación que permite la modificación de la estima, la comprensión y en muchos casos la consolidación de lazos sociales identitarios” (Zerillo, 2014: 95).

como también la figura de los detenidos-desaparecidos; 5- Posibilita la elaboración del duelo (Zerillo, 2014: 89-95).

Los libros de Valera son borradores veloces en los que la propia lectura no vuelve sobre los poemas y si vuelve, no corrige; prefiere aclarar en nota al pie de manera humorística: “Fe de erratas: donde dice ‘ucraniana’ debe decir armenia (...). Me equivoqué de nacionalidad (Ja, Ja, Ja)” (2008: 29). Estos rasgos humorísticos que sugieren una mirada distanciada respecto de la propia escritura constituyen una constante. Su producción incorpora diálogos cotidianos: “Alberto! Me dice Betty / Escribís como Neruda! / Tan bien?! Le contesto contento / No estarás exagerando? / No, lo digo porque en cada libro mencionás a 20 chicas (Ja, Ja, Ja)” (2008: 15). Asimismo, esas huellas cómicas de las conversaciones con su esposa Betty Müller (fallecida en 2018) y coautora de varios de sus últimos libros, una vez que se plasman en el papel, funcionan como una promesa para seguir desarrollando la anécdota en futuros poemas, lo cual dará lugar a nuevas versiones: “Neruda y yo”: “Como dice Neruda en un momento / ‘detrás de todas me voy, detrás de todas’ / Porque, agrego yo, / en todas te veo a vos: / Amada Betty” (2012: 28).¹²⁵

Como sucede habitualmente con pacientes psiquiátricos que han padecido los prejuicios y los temores de una sociedad considerada “normal”, abundan las referencias humorísticas a esos discursos normalizadores que a su vez ponen de manifiesto la enajenación del sistema capitalista: “...Y los niños nacieron chorros / y hasta criminales asesinos, / desde y hasta hoy los bebés pistola en mano / roban y asesinan / inclusive hoy, 11/3/11, / y en el futuro, / así que hay que encerrarlos a todos y masacrarlos...” / -¡Oiga si usted piensa así es un loco peligroso!” (2012: 25).¹²⁶

Podemos decir que la de Valera es una literatura sin tiempo, veloz, pero también fuera del tiempo, donde abundan los homenajes a los ausentes (los hermanos Zaragoza, Rodolfo Walsh, el negrito Floreal Avellaneda, Maximiliano Kosteki, Darío Santillán o Jorge Julio López), se intercalan con otros homenajes a los vecinos del barrio, o donde

¹²⁵ Otro poeta que aparece como referencia de las lecturas de Valera es Juan Gelman. En el siguiente poema se apropia de los primeros versos de “Héroes” de *Cólera Buey* [1965], en el cual Gelman utilizaba uno de los procedimientos aprendidos de César Vallejo, la construcción de neologismos a partir de la verbalización de sustantivos, como en este caso: “Maran los mares / pero yo, Alberto / No logro gelmanear con mi escritura / Tal vez porque no veo las estrellas / o porque me falta vino encima” (Valera, 2010: 17).

¹²⁶ En distintos poemas se filtra la voz del paciente: “Anoche con Betty / hicimos movimientos precompetencia. / En efecto: jugamos a la botellita / y al tatetí. / Hoy compramos la pastilla de 50 mg. / Ya estoy cansado, / pero preparado a perder 8 o 9 a 1 / -el del honor-” (2013: 16).

los recuerdos de militancia se entrecruzan con las noticias y los acontecimientos más inmediatos.

Las múltiples variaciones de un mismo poema se convierten en una metáfora de los mecanismos de la memoria para reconstruir y transmitir el mundo previo al genocidio. Así “Ternura para la libertad”, por ejemplo, está dedicado a “los nuevos” militantes del Partido Comunista:

Éramos así: con sol en la esperanza. / Pura juventud, pura belleza... / y la pureza. / Con la sangre bien roja y sin arrugas, / luchando por aquel viejo deseo, / de que todos tengan todo cada día. / Y el imperio con sus amigos internos, sanguinarios, / pasó como un huracán por nuestras vidas, / pero no pudieron arrancar el cuajo de aquel sueño, / que nace y renace en la juventud del PC, / en las hijas, o en las chicas de la izquierda y del / pueblo, / que con el ceño fruncido y con ternura, / con la mano abierta para todos los amigos, / y el puño cerrado y bien firme contra los malvados, / caminan por la calle de la patria / con amor y con memoria, / pidiendo justicia y socialismo (2008: 40).

La primera persona del plural intersecta la identidad familiar con la partidaria. Esta confluencia de memorias se torna más efectiva para resguardar y transmitir mediante el afecto las verdades de la experiencia, dado que el diálogo que propone Valera con una familia ampliada, la comunista, proporciona un marco a las nuevas generaciones de militantes para que el conocimiento histórico sea interpretado, utilizado, pero fundamentalmente sentido en el presente. El criterio de verdad de esta memoria familiar-militante se rige en base a los lazos de lealtad con el Partido y es aquello que puede evocar a través de sus imágenes el poema, más que lo efectivamente sucedido, como dice Didi-Huberman: “una experiencia interior, la más ‘subjéctiva’, la más ‘oscura’, puede aparecer como un resplandor para otro a partir del momento en que encuentra la forma justa de su construcción, de su narración, de su transmisión” (2012: 105). En este sentido, como vimos a propósito del poema de los hermanos Ceci, la metáfora del sol como inminencia de la victoria revolucionaria –“Éramos así: con sol en la esperanza”- es una de las figuras que expresa y transmite la estructura de sentimiento compartida por la generación del Setenta.

En un poema sin título, Valera se refiere a las características “contenidistas” que encuentra en su obra: “La poesía debe tener tres elementos: / música, forma poética y contenido. / A la mía le falta lo primero y lo segundo” (2008: 64). Algunos textos efectivamente podrían ser catalogados como documentos afectivos, porque son un testimonio de la soledad, la vulnerabilidad y el peligro en el que vivían los integrantes de las organizaciones por la defensa de los Derechos Humanos en actividad antes de la

dictadura. En un contexto en el que había conocimiento de la inminencia del golpe de Estado, pequeños grupos luchaban por intentar salvar la mayor cantidad posible de vidas:

La APDH me escondió el año de su fundación. A fines de 1975. / En Buenos Aires. / Y la Liga...éramos tan poquitos, con mamá al frente y yo temblando / de miedo. Cuando vino Amnistía Internacional. En noviembre del / 76. / En su local viejo. No el actual, de Corrientes y Callao. / 20 personas dando nuestros testimonios. / Y dos palabras: / Verdad y Justicia. / Sobrevivieron a Massera” (2012: 19).

En este sentido los poemarios de Valera forman parte de una amplia serie de producciones que no suelen ser abordadas en los trabajos académicos sobre literatura. Se trata de un subtipo de la poesía popular que circula en distintos ámbitos de militancia, la cual no aspira a mayor consagración que convertirse en cántico de alguna manifestación o a ganarse el reconocimiento de algún compañero. Si bien la política es el motivo central en los textos de Valera, su elección de escritura podría definirse en términos de poesía militante.¹²⁷

La poesía militante se hace camino por fuera de los circuitos tradicionales de circulación del libro y en ella se desdibuja la figura del autor;¹²⁸ es una escritura colectiva, oral, muchas veces de ocasión, que sin embargo aspira también a una circulación pública de la palabra, inscripta en la estela del movimiento de Derechos Humanos: “Pasó otro día y con él, / un nuevo aniversario de aquellos chicos, / que casi niños nos llevaron en la trágica noche de los / lápices. / Pero en la tierra roja que dejaron, / crece de nuevo la gramilla / y plantas rosas bien rojas / y otra vez se escucha a la vida, / pedir igualdad y justicia contra los genocidas” (2008: 39). *Páginas amarillas* (2009), por ejemplo, se abre con uno de los cantos tradicionales del movimiento de Derechos Humanos,¹²⁹ inspirado

¹²⁷ Por lo general la clasificación de “poesía política” se utiliza para hacer referencia a una zona reconocida del campo, por ejemplo *Poesía política* (2019) tituló Luis O. Tedesco su antología publicada en Ediciones En danza.

¹²⁸ No solo a nivel del enunciador, sino que el destinatario mismo de los textos se va transformando de publicación en publicación, poemas de un libro son incluidos en otros con un título cambiado, en el que se dedica a otra persona.

¹²⁹ Otros cantos-consignas de los tempranos Ochenta fueron los siguientes: “Ahora, ahora / resulta indispensable / aparición con vida / y castigo a los culpables”; “Con vida los llevaron / con vida los queremos”; “Ni olvido / Ni amnistía / Aparición con vida”; “No queremos el olvido / No queremos la amnistía / lo que el pueblo está pidiendo / es la aparición con vida”; “Ya van a ver / ya van a ver / van a tener que aparecer”; “Los desaparecidos / que digan dónde están”; “Madres de la plaza / el pueblo las abraza”; “La plaza es de las Madres / y no de los cobardes”; “No hubo errores / No hubo excesos / son todos asesinos / los milicos del proceso”; “Se va acabar / se va acabar / la dictadura militar”; “O le lé, o la lá / después que los colguemos / los vamos a amnistiar”; “Policía Federal / la vergüenza nacional”; “Paredón, paredón / A todos los milicos / que vendieron la Nación”; “Milicos / muy mal paridos / que es lo que han hecho con los desaparecidos / la deuda externa, la corrupción / son la peor mierda que ha tenido la nación / Qué pasó con las Malvinas / esos chicos ya no están / no debemos olvidarlos / y por eso hay que luchar”; “Pueblo escucha: / únete a la lucha”; “Luche, luche, luche / no deje de luchar / para que los milicos / no vuelvan nunca más”.

en “Todavía cantamos” (1984) de Víctor Heredia: “Fuimos de la “gloriosa juventud argentina”, / la que hizo el Cordobazo, / la que peleó en Malvinas. / A pesar de los golpes y de nuestros caídos, / la tortura y el miedo, / los desaparecidos, / no nos han vencido (2009:7). Como vimos a propósito de los recordatorios-solicitadas de *Página/12*, el sujeto que se apropia del canto, lo subjetiviza y se incluye dentro de ese colectivo mediante el uso del pretérito perfecto.

La canción popular permite entonces a Valera reivindicar su historia, reconocerse como militante de ese colectivo y apropiarse de una práctica, la escritura de poesía, que cuenta con una larga tradición, como señalábamos en la Introducción, en el movimiento argentino de Derechos Humanos. La escritura poética se revela así como un operador privilegiado en los procesos no sólo de reproducción ideológica, sino también de su puesta en crisis, en tanto territorio en el que entran en conflicto las memorias y las ideologías sociales. En este sentido, la poesía popular podría pensarse como un “hecho social total” en términos de Marcel Mauss, dado que expresa “a la vez y de golpe todo tipo de instituciones: las religiosas, jurídicas, morales y económicas [...] a las cuales hay que añadir los fenómenos estéticos a que estos hechos dan lugar, así como los fenómenos morfológicos que estas instituciones construyen” (Mauss, 1991: 157).

Por su parte, José Ignacio Monteagudo en “La escritura popular y sus desafíos: presentación del dossier” (2011) señala que el campo interdisciplinario de estudio de los escritos populares emerge a mediados del siglo XX en consonancia con el declive de los paradigmas positivistas en el área de las ciencias sociales y las humanidades. Las escrituras populares, según Monteagudo, deben entenderse como un conjunto de prácticas letradas menos legitimadas socialmente que plantean diversos problemas para su estudio, principalmente en relación a su conservación y acceso, dado que suele ser un material desconocido y escasamente valorado. Sin embargo, su importancia radica en primer lugar en que generan espacios con significado por su vinculación estrecha con lo local (Monteagudo, 2011: 20), es decir, son prácticas culturales históricamente situadas. En segundo lugar, estas prácticas se muestran singularmente reveladoras de las desigualdades sociales entre distintos grupos en circunstancias históricas determinadas. Contribuyendo a la reciprocidad y el intercambio de bienes y dones, la escritura popular es pasible de ser pensada como “la consignación de un ritual que favorece su restitución y repetición en los mismos términos, fijando las prescripciones y las variantes [...] una de las tecnologías del intelecto, a la vez material y cognitiva, de la materialización de esos

cambios, tanto para sus participantes cuanto para sus observadores” (Monteagudo, 2009: 240). Estos escritos configuran un archivo del yo que da cuenta tanto de la identidad individual como de la memoria colectiva.

La escritura de Valera se inscribe así dentro de esta tradición poética, lo cual no quiere decir que en el proceso de escritura no acontezcan otras imágenes y ritmos que doten a sus poemas de esos materiales de los que aparentemente carecería, según el propio autor: “Cuanto me gusta / Tregar por la luna de hueso / Y con mi unicornio alado / Llegar a besar el cielo” (2012: 45). Aunque no abundan las metáforas, los poemas breves presentan imágenes visuales sugerentes, como por ejemplo el poema “Todos a la plaza ATE”, donde una inversión de las representaciones sociales que circulan en torno a los trabajadores del Estado se vuelve radicalmente política: “¿Por qué un estatal tiene que ser / un corazón marchito, un mar desértico / y no una muchacha floreciendo, / un río en diástole, / una nube en el cielo?” (2008: 41).

“*Filce*”, *poemas de un sobreviviente* (2004 [1994], el primer libro del autor lleva en la portada una fotografía de su niñez, junto al escritorio de su padre, Baldomero. Es esa imagen de la tapa la que disparó el recuerdo de la poeta y narradora María Laura Fernández Berro, quien reconoció a aquél niño que había sido una parte fundamental en la construcción subjetiva de su propia infancia. Ambos se pudieron reencontrar recién en 2005. En el prólogo a *Bazar X. Éramos así: con sol en la esperanza* (2008)¹³⁰ Fernández Berro describe a través de una anécdota los efectos de la catástrofe identitaria y los quiebres que la dictadura produjo no sólo en un nivel social o comunitario, sino en la intimidad, las amistades, los deseos y los proyectos personales:

Éramos tan pibes... ¿Qué tendríamos? Yo, 13 años y el pelo rojo como una bandera, me acuerdo que el verano tenía los días celestes y el río era un cordón ancho y ajeno desde el murallón, allá en el Jockey [...] Una mañana, caminamos hasta el murallón, los dos tan pibes, tan nuevos, que nadie nos vio. Y junto a la piedra, sin mirar el río lejos, Alberto me abrazó y me dio un beso [...] Pensé en el sol. Cuando nos besamos pensé que había demasiado sol para tanto abrazo. Nos volvimos a ver en casa. Me acuerdo que me regaló unas espuelas de plata antes de irse a Bariloche. Unos días después, las fue a buscar. Su papá no le había dado permiso para regalar las espuelas. Vino a buscarlas con su perro. Lindo el perro. Lindo Alberto: el pelo rubio, la sonrisa abierta a la vida, de la mano de su padre... Los años pasaron. Yo seguí frecuentando el río marrón,

¹³⁰ En el título encontramos una ambivalencia de sentidos que se relaciona con los juegos polisémicos que analizábamos previamente. El Bazar X fue un comercio histórico de la ciudad de la Plata fundado en 1905, que cerró sus puertas en 1993. Durante los últimos años funcionaba únicamente como juguetería, sus vidrieras según cuentan quienes lo conocieron, eran una metáfora de los deseos de la infancia asociados por lo general con buenos recuerdos. Varios testimonios señalan que su depósito, en el sótano, en más de una ocasión sirvió como refugio de perseguidos políticos, incluso durante la última dictadura.

enorme. Pero Alberto no vino más. Creí que se lo habían llevado a él también, porque supe del papá y de su hermana... (Valera, 2008: 3).

La concepción de la poesía de Valera complementa su poder terapéutico o reparador con un carácter premonitorio (Ainchil, 2017). El poeta vivió como una revelación el hallazgo, después de la desaparición de su hermana, de un poema que había dedicado a ella en su infancia: “Hermanita Patricia. / Mi querida hermanita / como una totora / sacudida suavemente / por el viento / frente a ese mar traicionero, / salvaje, / inmutable, / anónimo / frío, / con olor a muerte. / Ese mar” (2012: 15). De alguna forma, el momento de la lectura del poema con posterioridad a la tragedia permite poner en palabras, ordenar y comprender el desgarró que el genocidio produjo en la subjetividad del poeta. Mediante un complejo proceso de retroalimentación la lectura en clave premonitoria es el motor para seguir escribiendo, dado que el poeta encuentra en esos versos algo que era parte de su experiencia pero que no podía ser expresado de otra manera: “Desde la luna me llegan / ruidos de jinetes bien blancos / galopan como en tropilla / creo que beben aguardiente / están armados de huesos / pretenden quién sabe qué imperio / son, me dicen, nn / y me insisten en que están muertos, / sin embargo yo los veo / sobre mares de algodón / que me digan lo que quieran / viven en mi Corazón” (2013: 11).

A lo largo del análisis que nos propusimos realizar hasta aquí, observamos de qué manera el campo de los Derechos Humanos funciona como un espacio público que contribuye a que determinadas prácticas de escritura rebasen lo estrictamente individual y encuentren lugares de interlocución. El movimiento de Derechos Humanos otorgó un marco fundamental para el proyecto de escritura de Alberto Valera. En este sentido, sus militantes son sus interlocutores privilegiados, sus solidarios mecenas, sus homenajeados y sus lectores. Mediante la escritura de cada libro Valera fortalecía y afianzaba los lazos sociales y reconfiguraba sus rasgos identitarios abiertos una comunidad de contención que al mismo tiempo contribuía a representar y delimitar.

*

En este capítulo nos propusimos indagar de qué manera la poesía contribuye al quiebre de la cohesión asociativa de los discursos cristalizados, deja hablar los silencios, lo no dicho y “frente al *horror vacui* de la explicación y la justificación, [...] utiliza la elisión [...] no se preocupa por explicar lo percibido, lo tensa” (Genovese, 2011: 19). Así, vimos por ejemplo de qué manera en varios poemas publicados en los recordatorios-solicitadas

de *Página/12* irrumpe el horror en versos que dejan en suspensión el valor positivo que por lo general se asigna a la memoria o a la política de no venganza impulsada por los organismos, mientras que en poemas publicados en una antología del Movimiento Solidario de Salud Mental encontramos textos que parodian el discurso en el que se fundamenta dicha selección, el psicoanálisis.

Paradójicamente, en el caso de la poesía atravesada por los procesos de la memoria, estos mecanismos de ruptura y negación presentes en las prácticas poéticas que se desarrollan por fuera de los circuitos restringidos del campo de la poesía, intervienen en la creación de nuevos lazos comunitarios, a la vez que constituyen “vectores de memorias” (Rouso, 2012)¹³¹ específicas, afectivas, que desinstrumentalizan la acción comunicativa. Posiblemente, el exilio experimentado en la lengua como resultado de una búsqueda estilística y formal, produce en los lectores gestos de empatía, de acercamiento, permitiendo experimentar otra dimensión del tiempo, no lineal, contrahegemónica y sagrada, en la medida en que acerca a la comunidad mediante diversos rituales más o menos codificados. Así, trae al presente a quienes ya no pueden testimoniar “reacomodan[do] el mundo a una percepción reactualizada” (Genovese, 2011: 19).

De esta manera, intentamos señalar algunas de las posibilidades expresivas que la generación de hijos e hijas encontró en los usos ampliados de la poesía con un largo arraigo en la cultura de izquierda y del movimiento de Derechos Humanos. Los usos circunstanciales de este dispositivo vinculado al orden de la intimidad, una vez que se hace público, expresa los elementos que configuran las estructuras de sentimiento de un determinado momento sociohistórico o incluso lo exceden. En el caso de los recordatorios-solicitadas y de la antología, señalamos la importancia de determinadas figuras recurrentes para referirse a la desaparición forzada: los oxímoron, las prosopopeyas, las écfrasis, los juegos polisémicos con un léxico que remite al pasado reciente, las metáforas que permiten testimoniar con un lenguaje que rompe el horizonte de expectativas del lector y contribuyen a crear un lenguaje generacional que aporta otras

¹³¹ Henry Rouso propone el concepto de “vectores de memoria” a raíz de la constatación de que las representaciones del pasado no admiten ningún límite para su manifestación como sí lo supone la idea de “lugares de memoria” de Pierre Nora; estas pueden adquirir la forma de conmemoraciones, películas, novelas o incluso la misma actividad del historiador: “cualquier análisis de las representaciones de un acontecimiento requiere del observador (historiador o no) que conozca con precisión el acontecimiento en cuestión, lo que implica un conocimiento de naturaleza “histórica”. Pero ¿Cómo puede esta visión escapar al hecho de que es en sí misma una representación, si admitimos que los historiadores son vectores de memoria entre otros tantos, y que la historia está incluida dentro la memoria colectiva?” (Rouso, 2012: 9).

experiencias sobre los setenta que las de la militancia. Estos recursos serán fundamentales –como veremos a continuación– para la creación de memorias *abracivas* que expresan la configuración de una estructura de sentimiento que atraviesa a la generación de hijos.

En el caso de Alberto Valera, finalmente, analizamos el modo en que la narrativización del testimonio o el documento se ve interferido por los cortes de verso, los puntos suspensivos, el silencio, dando lugar a modos alternativos de circulación de las memorias que apelan más a una dimensión afectiva, que se impone como la forma más efectiva de resguardar y transmitir las verdades de la experiencia. Este tipo de escritos poéticos insisten en poner en circulación una experiencia viva, sufriente, del pasado reciente y de este modo operan contra su borramiento o su conversión en temporalidad vacía y homogénea, sin restos. Como vimos, en ellos afloran las contradicciones y las tensiones políticas que exhiben las marcas de su propio tiempo de producción.

CAPÍTULO 2

La configuración de una estructura de sentimiento en las poéticas de hijos e hijas: las memorias *abracivas*¹³²

Hemos señalado la configuración particular de la memoria que emergía en torno a la estructura dialógica del epitafio, en el caso los recordatorios-solicitadas de *Página/12*, o a través de distintas figuras retóricas como la prosopopeya en la antología *El lenguaje de un gesto* (1993). En este capítulo nos proponemos indagar y reflexionar sobre las imágenes que aparecen en la poesía escrita por hijos e hijas, que pueden entenderse como respuestas específicas a experiencias sociales extremas, derivadas de las prácticas sociales genocidas. Si entendemos a la “estructura de sentimiento” en el sentido de Raymond Williams, como un “tipo de sentimiento y pensamiento efectivamente social y material, aunque cada uno de ellos en una fase embrionaria antes de convertirse en un intercambio plenamente articulado y definido” (2009: 179), podemos delimitar una fase pre-emergente de esta estructura de sentimiento entre la década de los Ochenta y fines de los Noventa. Fue tras la crisis de 2001 que comenzó a estructurarse de manera recurrente en distintas disciplinas artísticas relativamente autónomas como el cine, la fotografía, la narrativa, las artes plásticas o el teatro; y a percibirse socialmente como un fenómeno emergente y en este sentido, pudo ser identificada por la crítica con “una mayor confianza” (Williams, 2009: 174)¹³³ al ser asociada con el corpus “de hijos/as”.

¹³² Desarrollaremos este neologismo en el primer apartado, el mismo deriva del verbo ‘abrazar’ y se diferencia del adjetivo ‘abrasivo’, el cual deriva de ‘abrasión’: acción de desgastar un material por fricción. ‘Abrasive’ además, cuando se utiliza como calificativo de seres humanos reviste una valoración negativa, dado que denota capacidad de irritar, herir o provocar discordia en otras personas, todo lo contrario de la experiencia amorosa que rastreamos en los poemas del corpus.

¹³³ Sin pretender realizar un listado exhaustivo de todas las obras mencionamos a modo de guía algunas producciones y autores que desde distintas disciplinas conforman el corpus que da cuenta de esta emergencia históricamente situada. En cine: *Papa Iván* (2000) de María Inés Roqué, *(H) Historias cotidianas* (2001) de Andrés Habegger, *Los rubios* (2003) de Albertina Carri, *Encontrando a Víctor* (2004) de Natalia Bruchstein, *M* (2007) de Nicolás Prividera, *Cordero de dios* (2008) de Lucía Cedrón, *Infancia clandestina* (2011) de Benjamín Ávila. En fotografía: *Arqueología de la ausencia* (1999-2001) de Lucila Quieto, *El rescate* (2007) de Verónica Maggi, *Recuerdos inventados* (2006) de Gabriela Bettini y *Fotos tuyas* (2006) de Inés Ulanovsky. En narrativa: *Atravesando la noche. 79 sueños y testimonio del genocidio* (1996) de Andrea Suárez Córca, *El mar y la serpiente* (2005) de Paula Bombara, *76* (2008) de Félix Bruzzone, *La casa de los conejos* (2008) de Laura Alcoba, *¿Quién te crees que sos?* (2012) de Ángela Urondo Raboy, *Soy un bravo piloto de la nueva China* (2011) de Ernesto Semán, *Diario de una princesa montonera. 110% verdad* (2012) de Mariana Eva Pérez, *Pequeños combatientes* (2013) de Raquel Robles, *Aponecida* (2015) de Marta Dillon, *Magdalufi* (2018) de Verónica Sánchez Viamonte. En artes plásticas: *Pregunta* (1999) de María Ceci, *Los niños del proceso* (2003) de Ana María Giuffra, *And Polenta?* (1992-1998) de Julián Teubal, *Exilio* (2017) de Elisa Ferreira López. En teatro: *Instrucciones para un coleccionista de mariposas* de Mariana Eva Pérez o *Mi vida después* de Lola Arias, interpretada por hijos de desaparecidos y exiliados.

Toda experiencia social que se halla en proceso a menudo no suele ser reconocida como social sino como privada: Williams anota que es por eso que “son a menudo mejor reconocibles en un estadio posterior, cuando han sido (como ocurre a menudo) formalizadas, clasificadas y en muchos casos convertidas en instituciones o formaciones” (Williams, 2009: 181). Observamos que ciertas imágenes visuales y procedimientos de composición, como los analizados en el capítulo anterior, dan cuenta de dos estructuras de sentimiento diferenciadas que están presentes en las escrituras de los jóvenes de la posdictadura, las cuales pueden leerse como respuestas a la manera en que el genocidio pudo afectarlos, aunque no de manera determinante dado que ninguna de estas estructuras de sentimiento es reductible “a las ideologías de grupos o a sus relaciones formales de clase” (Williams, 2009: 184). Identificamos por un lado, una estructura de sentimiento caracterizada por el desencanto y la apatía política que en ocasiones redundan en el cinismo, el individualismo y la evasión histórica y política, la cual analizaremos en el capítulo 5 cuando estudiemos algunas de las escrituras consideradas por la crítica como más representativas del período y por otro lado, una estructura de sentimiento que tal como vimos en el capítulo anterior, se caracteriza por un hacer colectivo y solidario que le devuelve una función social a la poesía, dado que se propone construir contramemorias de los setenta con el objeto de intervenir activamente en el presente.

Esta experiencia es vivida y se articula en lo que definiremos como memorias *abracivas*, que entendemos como recurrencia en nuestro corpus de imágenes visuales que escenifican el encuentro y el diálogo con padres y madres desaparecidos/as o asesinados/as, reforzadas mediante construcciones semánticas que aluden al abrazo, al calor y a una energía producida por el encuentro que permite fusionar la voz del poema con la de los ausentes. Estas memorias, que surgen en la escritura, a través de diferentes procedimientos de composición, contribuyen a modificar las autopercepciones identitarias, elaborar las memorias familiares y sociales sobre los Setenta e intervenir políticamente en el presente de su enunciación. Estos cambios que operan en el mundo social no necesitan según Williams esperar una definición, una clasificación o una racionalización antes de comenzar a ejercer presiones palpables y de establecer límites efectivos sobre la experiencia y sobre la acción. Esto explica que los orígenes de esta configuración se encuentren por fuera del campo estrictamente literario. El movimiento de Derechos Humanos con sus instituciones y formaciones propició un ámbito de elaboración, circulación y recepción para textos que no se reducen a las creencias, valores

y políticas que propugnaban esas mismas instituciones. Como vimos a propósito de algunos poetas que participaron de los talleres del Movimiento Solidario de Salud Mental, los sujetos ejercen presiones, expresan divergencias o parodian el universo simbólico de las instituciones.

En este capítulo por lo tanto, nos proponemos analizar en primer lugar dos de las formas que adquiere este tipo de memoria que aparece de manera recurrente en nuestro corpus de estudio, mediante dos procedimientos: 1- La manifestación visual en imágenes dialécticas que unen e irradian presente y pasado en su comunión y encuentro, y 2- Como experiencia de diálogo y de transmisión de memorias intergeneracionales que se producen a partir de la intervención de los archivos escriturarios de los ausentes.

En segundo lugar, nos proponemos discutir, a partir de un enfoque williamsiano, la conceptualización de las producciones artísticas de la generación de hijas e hijos de la militancia setentista en tanto vehículos de transmisión de una posmemoria (Hirsch, 2008; 2015). Asimismo, revisaremos la pertinencia en el uso de dos conceptos que son indisociables de este marco teórico: “segunda generación” y “trauma”.

Las memorias abracivas: intervención política, afectiva y estética

“Vuelvo a casa
y busco tu ausencia
hasta encontrarme.

¿Hay un rincón
donde la luz insiste
todos los días,
noche a noche
para que seamos?

¿Qué manos aún siguen tejiendo
los hilos que nos unen,
tan inexistentes y luminosos,
temblorosos por fin en el silencio
sin ánimo de victoria, sin destino?
Alberto Szpunberg, “XXVII” (2002)

Nos hemos referido a las figuraciones semánticas que acontecen en los poemas de hijos e hijas como la articulación de una nueva estructura de sentimiento que tuvo su pre-emergencia al interior de los dispositivos de enunciación y de circulación privilegiados por el movimiento de Derechos Humanos argentino en la lucha por memoria, verdad y

justicia. Pues bien, en este apartado nos proponemos analizar sentidos emergentes en escenas de encuentros con los padres al interior de los poemas, los recursos que utilizan los poetas para evocarlos y los nuevos significados que hacen intervenir los marcos sociales de la memoria, los cuales exceden una dimensión individual de búsqueda identitaria y duelo.

En una antología editada por Madres de Plaza de Mayo en 1984, *Cantos de vida, amor y libertad*, encontramos el primer poema publicado por un hijo de militante detenido-desaparecido. El volumen, seleccionado, compilado y prologado por Hugo Ugarte, contó con una contratapa escrita por Vicente Zito Lema y reunió material poético que había sido escrito entre 1972 y 1983 por madres, padres, esposos/as, hermanos/as de desaparecidos/as, presos/as políticos/as (Unidad 9 de Rawson, Unidad 2 de Villa Devoto y Unidad 9 de La Plata), poemas escritos en los Centros Clandestinos de Detención, Tortura y Exterminio (CCDTE) o en un período previo por los militantes secuestrados, los cuales formaban parte de archivos familiares. De hecho, varios de los textos publicados habían sido escritos con anterioridad a la dictadura cívico-militar, por lo general con motivo del Día de la madre. Otro conjunto de los poemas había sido enviado por ciudadanos españoles, peruanos o por refugiados políticos en Europa a las Madres de Plaza de Mayo en solidaridad con la lucha. Entre los textos reunidos, es especialmente significativo para nuestro trabajo el poema “Soy tu voz...” de Mariano Goitía.¹³⁴

Soy tu voz...vos mi ejemplo, / Soy tu sangre...vos mi cuerpo, / Soy tu imagen...vos mi ruego, / Soy tu lucha...vos mi acuerdo, / Soy tu ayer...vos mi luego, / Soy tu andar...vos mi sueño / y es mi piel tu piel de fuego / y es tu grito mi grito nuevo. //Y porque soy tu hijo / y vos el padre que quiero, / tus cadenas me sujetan / tu ausencia no entiendo. // Soy tu presencia... / vos mi andar incierto, / soy tu esperanza.../ vos mi puerto. // Cuando la escuela me enseñe / que hay malos y buenos, / y aprenda a escribir / tu nombre en mi cuaderno, / a todos gritaré / tu injusto secuestro / y el dolor de crecer / un poco a destiempo. // Si acaso los indignos / callarte quisieron / arrancándote de mi lado, / llevándote lejos, / que busquen más hombres / y también me lleven en secreto, / pues yo he de encontrarte / no importa a qué precio. // Soy tu presencia... / Vos mi ejemplo... (Goitía, 1984: 75-76).

En este texto encontramos varias características de una poética que analizaremos a lo largo de la tesis. Ya aludimos a ellas en el capítulo anterior: 1- La ruptura de las linealidades temporales como consecuencia de la “inversión del mundo” (Da Silva,

¹³⁴ Hijo de Julio Armando Alfredo Goitía, militante de la Juventud Peronista en el barrio porteño de Floresta, donde organizó la Unidad Básica “Carlos Capuano Martínez”. Julio Goitía fue secuestrado en su lugar de trabajo, el corralón municipal de Av. Gaona y Gualeguaychú a la edad de 29 años, el 6 de mayo de 1977.

2009)¹³⁵ que supuso la desaparición forzada en la vida cotidiana de los familiares, se expresa en los versos que dan cuenta de un hijo que es el ayer del padre, mientras que la figura de este es ubicada en el futuro; 2- No aparece una tematización acentuada de la búsqueda como sí ocurre en los poemas escritos por otros familiares, los versos “pues yo he de encontrarte / no importa a qué precio” enseguida se transforman en “soy tu presencia”;¹³⁶ 3- Acontece una superposición de tiempo, voces y cuerpos que es representada por imágenes que remiten al calor del fuego pero también de los abrazos: “y es mi piel tu piel de fuego / y es mi grito tu grito nuevo”. Este último punto anticipa toda una serie en las poéticas de hijos e hijas de desaparecidos/as que puede rastrearse hasta la actualidad. Por otra parte, estas tres características que delimitamos para el análisis acontecen de manera sincrónica en los poemas a través de un fenómeno que proponemos denominar como memorias *abracivas*.

La fusión de cuerpos es sugerida bajo la forma de “es mi piel tu piel de fuego”, en un pequeño segmento dentro de lo que por momentos se vivencia como incógnita y prisión o peso: “tus cadenas me sujetan / tu ausencia no entiendo”. En segundo lugar, resulta llamativo que el yo lírico proyecte que “cuando la escuela me enseñe / que hay malos y buenos / y aprenda a escribir / tu nombre en mi cuaderno”, porque permite inferir que el poema se creó oralmente, en una instancia previa a la alfabetización. Sin embargo, al momento de la publicación, Goitía tenía 8 años, dato que permitiría hipotetizar que esa certeza estaría fundada en la experiencia vivida al interior del sistema educativo y por lo tanto sería una intervención política concreta que parte de la constatación de que hay una historia, una poesía y un canto de los vencedores que debe ser cuestionado, denunciado, para que el nombre del padre desaparecido pueda ser escrito en el cuaderno. Esta reposición de la figura de Julio Alfredo necesariamente se ubica en el futuro porque el

¹³⁵ Ludmila Da Silva explica que mientras que para la generación de madres y padres de detenidos desaparecidos esta inversión consistió en un reacomodamiento de las creencias respecto a instituciones tradicionales, lo cual los llevó a nuevas formas de acción reformulando herramientas tradicionales, para la generación de hijos: “el secuestro pasa a ser el punto de referencia fuerte a partir del cual se constituye un vínculo de identidad que funciona, por un lado, concentrando puntos comunes, pero también como un recipiente de diferencias que los marcan hasta la actualidad. El secuestro, o la separación de sus padres generalmente ocurrida un tiempo antes del secuestro, se torna una memoria referencial [...] que delimita la gestación de un sistema de clasificaciones donde la negociación, el silencio y los cambios marcan la relación con las personas al interior de las familias, las jerarquías de las nuevas relaciones y también los nexos que se generan hacia afuera de las fronteras familiares” (Da Silva, 2009: 89).

¹³⁶ Consideramos que hay una diferencia de grado respecto a la función que la búsqueda desempeña en la estructura del poema. El “yo he de encontrarte” de Goitía es como si quisiera cumplir con el ritual de búsqueda de Madres y Abuelas, es decir da cuenta de la aprehensión de esas discursividades y prácticas pero este deseo-promesa no se constituye en estructura como sí el ser la voz, la imagen, la presencia que se invoca desde el título.

poema testimonia sobre la reproducción del olvido y el silencio que signa su contexto de producción.

Otra hipótesis que no podemos obviar es que podríamos estar ante una elaboración de la voz del hijo por parte de la madre, Cuqui, que también publicó un poema “Sabes que no me detendré”: “Sabes que no me detendré / hasta encontrar el camino / el que me lleve hasta los muros / que aprisionan tus quejidos / que a todos preguntaré / si han visto a mi marido...” (1984: 77). De hecho la madre, el padre y la hermana de Julio Alfredo Goitía escriben juntos “En el recuerdo de tu familia”: “Soy tu hermana... / y por eso hoy te prometo / que seguiré esperándote / sin importar el tiempo [...] ¡Cómo decirte...Julio /Gran Hombre... Hijo Nuestro / que no pierdas la esperanza / pues nosotros te hallaremos!” (77). En estas citas se percibe claramente la diferencia generacional respecto a los modos en los que se elabora el shock que produjo la desaparición forzada. En los adultos Julio Alfredo es un sujeto concreto, una realidad exterior a la propia consciencia, al que todavía se estaría a tiempo de rescatar o del que se espera su llegada, mientras que en el caso del hijo que contaba con 3 años al momento del secuestro del padre, éste se convierte en su piel de fuego. El niño autopercibe su cuerpo como testimonio de la vida del padre, cuya existencia es negada por el Estado y le es transmitida a través de relatos y fotografías.¹³⁷

Otro elemento sugestivo que detectamos en la antología se relaciona con los epígrafes seleccionados para cada una de las secciones, los cuales remiten a la tradición de poetas leídos por la militancia revolucionaria: César Vallejo, Miguel Hernández, Gabriela Mistral, Mariana Sansón Argüello, Edwin Castro, Armando Tejada Gómez, Mario Benedetti y Ernesto Cardenal. Como vimos en el capítulo anterior, esta línea continuará siendo actualizada hasta el día de hoy en los recordatorios-solicitudes de *Página/12* y expresa las valoraciones y las jerarquizaciones que el campo de los Derechos

¹³⁷ En la misma antología, encontramos un poema escrito por una presa política del penal de Rawson en 1982, “El niño canta por ella”, que adquiere para nuestro trabajo una significación tan importante como el de Mariano Goitía. El texto evoca la infancia de un hijo de madre desaparecida e imagina un modo particular de encontrarla, a través de la poesía, la música, el canto: “El niño la vio partir / con las muñecas prendidas, / después preguntó por ella / y descubrió la agonía. // Jugó en el patio del fondo / y fue también a la escuela, / pintó un papel, rompió un vidrio / visitó a los abuelos / lugares desconocidos. // Preguntó por ella otra vez, / por su voz y por su acento, / quiso abrigarse de amor / y recordarla en silencio. / Interpretó el calendario / y ubicó el mes de febrero, / pintó de nuevo el papel / y cuidó de los abuelos. / Un día entró a la pieza, / abrió cajas y carteras, / desparramó la ropa, / destripó el gran ropero. / Llamó a la abuela y lloró / apretándose a su pecho. / El niño la vio partir / y no pudo retenerla, / en dulces cantos la encuentra / cuando tritura el silencio” (1984: 124-125).

Humanos realiza en relación a la literatura. Desde mediados de los Ochenta esta tradición selectiva fue considerada residual al interior del campo de la poesía argentina.¹³⁸

Decíamos que las imágenes visuales y afectivas presentes en el poema de Mariano Goitía configuran una larga serie dentro de las poéticas de hijos. Pues bien, de manera significativa 12 años después, en el número 1 de la revista de H.I.J.O.S. La Plata, Andrea Suárez Córlica¹³⁹ publica “Hubieran sido cosas de mujeres” actualizando la imagen de la (con)fusión entre madre e hija: “Me miro al espejo / Me pregunto / de quién es ese rostro / Me pregunto por ese gesto / por esos dientes / caprichosos / De quién son? / Tuyos o míos? / Me pregunto a quién pertenece / lo que veo / y el espejo estalla / y me muestra la imagen de tu cuerpo roto / de tu voz callada / de tu sueño robado / Y me pregunto / de quién es / esa muerte? (1996: 12). En estos poemas asistimos a una disolución entre el “yo” y el “tú”, ambos pronombres se funden, se intercambian y se constituyen uno al otro, vaciándose de sí mismos.

En estas producciones es posible leer una de las variedades del compuesto de sensación que Deleuze y Guattari en *¿Qué es la filosofía?* (1995) describen como uno de los grandes tipos monumentales de composición artística: el abrazo, que se produce “cuando dos sensaciones resuenan una dentro de la otra entrelazándose tan estrechamente en un cuerpo a cuerpo que tan sólo es ya de ‘energías’” (1995: 169).¹⁴⁰ Teniendo en cuenta esta “energía” que emerge en torno a un método compositivo es que podríamos definir estos dispositivos poéticos como memorias *abracivas*, haciendo confluir los sentidos de

¹³⁸ A la luz de la emergencia de las poéticas de hijos e hijas que se proponen intervenir intencionalmente en el campo entrado el siglo XXI, la reelaboración de la misma adquiere un carácter alternativo, dado que será reactualizada con el objetivo de ejercer presión y provocar tensiones con las estéticas hegemónicas (objetivismo, pop, antilirismo, etc.).

¹³⁹ Hija de Luisa Marta Córlica, poeta, actriz y estudiante de Filosofía en la Universidad Nacional de La Plata, que trabajaba en la Legislatura provincial y era delegada del Sindicato de Empleados para Reunión del Hipódromo. Córlica militaba en la Juventud Trabajadora Peronista (J.T.P.) y en la Juventud Universitaria Peronista (J.U.P.). Fue secuestrada y asesinada por un grupo de la Concentración Nacional Universitaria (C.N.U.) platense el 07 de abril de 1975.

¹⁴⁰ Las otras variedades de compuestos de sensación mencionadas por los autores son la vibración: “que caracteriza la sensación simple (aunque ya es duradera o compuesta, porque sube o baja, implica una diferencia de nivel constitutiva, sigue una cuerda invisible más nerviosa que cerebral)” (Deleuze y Guattari, 1995: 169); y el retraimiento, la división, la distensión: “cuando por el contrario dos sensaciones se alejan, se aflojan, pero para estar tan solo unidas ya por la luz, el aire o el vacío que penetra entre ellas o dentro de ellas como una cuña” (Ídem.). Según Deleuze y Guattari la sensación compuesta, que combina perceptos y afectos, desterritorializa el sistema de la opinión del autor, que reunía las afecciones y percepciones sociohistóricas que lo constituyen como ser humano. Pero todo lo que hay de histórico y experiencial en esta composición de sensaciones, se reterritorializa en el plano de la composición, en la obra artística, en tanto huella que (se) resiste. Al mismo tiempo, el plano de composición “arrastra la sensación a una desterritorialización haciéndola pasar por una especie de desmarcaje que la abre y la hiende en un cosmos infinito (...) Tal vez sea esto lo propio del arte, pasar por lo finito, para volver a encontrar, volver a dar lo infinito” (1995: 199).

“abrazar” y “abrasar”. De esta manera, al tiempo que dan calor (engendran brasas o abrasan) debido al contacto entre cuerpos, estas memorias producen un tipo de energía que enciende y arde en un abrazo,¹⁴¹ un afecto, una pasión, y así implican una sobrevivencia del asesinado y una vida también contrafáctica de los hijos (dada por el encuentro en la escritura), imposible de ser vivida.

En un poema de Lucero Maturano¹⁴² publicado en *El lenguaje de un gesto* (1993), “Volviste”, encontramos el mismo fenómeno:

Y volviste... / fue un frío fin de semana de abril, / quizá fue un día soleado, / pero para mí no. / Te encarnaste en mí, / para que viviera lo que viviste, / y así fue, / viví tus miedos, / sufrí tus dolores, / lloré tus desgracias, / tuve tus ansias, / casi diría que se preocuparon / por mí, los mismos que por vos. / Pero hay algo que yo tuve / y vos no, / esperanza, voluntad, fuerza, / mucha fuerza, lo esencial / para levantarse, y no caer nunca más, / yo pude volver a la vida, / y hoy sigo disfrutando / de lo que vos ya no podés, / porque no estás, / las reglas del juego son así [...] (1993: 87).

En esta escena de fusión de la hija con la figura del padre “te encarnaste en mí, /para que viviera lo que viviste”, que remite al “es mi piel tu piel de fuego” de Goitia, se configura una variación de las memorias *abracivas* que nos lleva a reflexionar sobre el acontecimiento de la escritura poética como procedimiento de desubjetivación. El mismo es experimentado en “Volviste” como una muerte de la que se puede regresar, la hija testimonia por el padre porque en el territorio del poema no se produce una articulación entre sujeto y lenguaje. La escritura de la intimidad da cuenta de una “no-coincidencia” consigo misma que habilita que el padre se encarne y hable desde la voz del sujeto imaginario del poema, en tanto articulación entre el sujeto social o simbólico y el autoral que adviene en la enunciación (Monteleone, 2003). En este sentido, la idea de Jorge Monteleone sobre la poesía como lugar en que “el lenguaje es testamentario, el habla de un muerto, repliegue del yo, nuestro fantasma, el fantasma que seremos habla ya, a la luz del día, por esta boca” (2016: 69), permite pensar en el caso de las creaciones literarias o artísticas de los hijos, que dialogan y se encuentran con los progenitores, particularmente

¹⁴¹ Una propuesta inicial, contemplaba la posibilidad de unir en un mismo adjetivo: ‘abrazo’ y ‘abrasar’, bajo la forma ‘*abrasibas*’ (donde la ‘b’ evitaría la homofonía con ‘abraciva’), optamos por descartarla para no forzar demasiado la norma gramatical. Sin embargo, transmite de manera más efectiva la idea de fusión, energía y luz que plantea el concepto, dado que semánticamente el abrazo permitiría pensar en dos memorias diferenciadas. Por otra parte, en poesía castellana encontramos una larga tradición en la utilización homófona de verbo y sustantivo, por ejemplo en “Que al amor verdadero no le olvidan el tiempo ni la muerte. Escribe en seso” de Lope de Vega: “Tan vivo está el jazmín, la pura rosa, / que blandamente ardiendo en azucena, / me abrasa el alma, de memorias llena, / ceniza de su fénix amorosa” (1989: 1381). También Silvio Rodríguez en “En busca de un sueño” [1998] utiliza la misma homofonía: “En busca de un sueño / abrasa el amante. / En busca de un sueño / simula el tunante”.

¹⁴² Hija de Orlando Enrique Maturano, marroquero y militante del Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT) secuestrado el 15 de mayo de 1977 en Ituzaingó.

en los instantes que interpretamos como de construcción de memorias *abracivas*,¹⁴³ las cuales crean y promueven nuevos significados políticos en el presente, devolviéndole la voz a lo negado por las políticas de memoria de la democracia.

El modo en que acontece la memoria *abraciva* con todo su poder de fusión paradójico también se evidencia en un poema escrito por Paula y José Gorosito en los recordatorios-solicitadas de *Página/12*: “Ustedes nos hacen muy lejos / Pero estamos cerca / Nosotros tenemos un mensaje / No somos el mensaje, / sólo lo traemos. / Somos transgresores del olvido / Somos lugar de esperanza / Ustedes son todo para nosotros / Somos la semilla que sembraron” (en Giannoni, 2007). La voz que en un primer momento podría adjudicarse al padre se transforma, sobre el final, en la de los hijos, aunque el sentido también está abierto a una reelaboración de la frase de Madres de Plaza de Mayo “somos hijas de nuestros hijos”. Así, las memorias *abracivas* constituyen una singularidad de esta generación, que se diferencia de las formas que adquiere la memoria en los poemas que escriben madres, padres, hermanos, amigos y compañeros de militancia de los detenidos-desaparecidos. Es como si los pocos recuerdos compartidos con los progenitores, cuando existen, motivaran la necesidad de recurrir a la fabulación creadora. En este sentido, Fernando Araldi Oesterheld explica la diferencia que encuentra entre los “diálogos”¹⁴⁴ que podía establecer su abuela con su hija y los que puede realizar él desde la poesía, con su madre:

te voy a decir algo obvio, tal vez en comparación con la experiencia de mi abuela, ella sí tuvo diálogos. Entonces, de hecho había un diálogo muy recurrente en mi abuela que era siempre el mismo, que por mucho tiempo fue un diálogo con sus hijas y con su marido en la época en la que todos militaban y ella entre comillas no estaba de acuerdo.

¹⁴³ Además, esta perspectiva resulta pertinente para pensar las producciones poéticas de hijos de desaparecidos no sólo como testimonios de los efectos de la práctica social genocida en su familia, sino como producciones autónomas, cuyo valor excede -o al menos no se corresponde de manera lineal con- una declaración judicial, porque se rige por otra lógica, aun cuando muchos poemas hayan sido utilizados como parte de las declaraciones en sede judicial. En este sentido, Nora Strejilevich, escritora y sobreviviente de un Centro Clandestino de Detención, y hermana de Gerardo Strejilevich, secuestrado y desaparecidos en Buenos Aires, discute la concepción hegemónica y jerarquizante del testimonio concentracionario como práctica narrativa despojada de visos reflexivos o artísticos. Propone asignar a las expresiones noveladas o poéticas, en tanto voz singular y colectiva que se resiste al “monólogo armado” (2019: 18), el mismo valor que podría llegar a tener la palabra del testigo en el estrado judicial, porque “no hay recetas sobre cómo hacerlo” (2019: 18). El testimonio encontraría así distintos cauces para poder expresarse, determinados por los condicionamientos materiales, el estado de ánimo del sujeto, el régimen social de audibilidad sobre determinado tema, etc., los cuales no le restarían legitimidad.

¹⁴⁴ En *Los Oesterheld* (2016) Nicolini y Beltrami narran una anécdota del primo de Fernando, el cineasta Martín Oesterheld Mórtoles, de cuando vivía en casa de su abuela Elsa Sánchez: “Todas las noches escuchaba cómo su abuela les hablaba a sus hijas, a su marido, a sus padres. Les hablaba a los muertos. Y él, que tenía su cuarto perpendicular al de ella y oía y veía aquel ritual de letanías, no se podía dormir. Tenía miedo de que por la ventana de la cama de Elsa se apareciera alguno de esos fantasmas. Después comprendió que era el modo que tenía su abuela de expresar esa impotencia que había intentado controlar durante tantos años: buscaba explicaciones en un lugar en el que nadie se las podía dar. Le hacía preguntas a alguien que no podía contestar” (385).

Era un diálogo que tuvo hasta casi el último día de vida, la escuchabas y hablaba con el marido, con las hijas de todo eso. Supongo que debe haber sido una ventaja para mí con mis viejos no haber tenido absolutamente nada, ningún tipo de diálogo, para mi vida y para la poesía, porque sino [*El sexo de las piedras*] hubiera sido un libro de crónicas. Todo esto estoy pensando ahora en voz alta (Entrevista a Araldi, 02/08/19).

A lo largo de esta serie, que no se reduce sólo a los poetas que intervinieron en el campo de los Derechos Humanos, el yo se funde en el tú a partir del armado de isotopías que giran en torno a las imágenes de la luz, el calor, los abrazos, la radiación o el fuego, perceptibles en los encuentros anacrónicos.

La noción de memorias *abracivas* en tanto figuración semántica que da cuenta de una estructura de sentimiento generacional (Williams, 2015) o de bloques de sensaciones del presente (Deleuze y Guattari, 1995), ya aparece sugerida en la mayoría de los textos literarios de nuestro corpus de estudio bajo diferentes formas. Ángela Urondo Raboy¹⁴⁵ en *¿Quién te crees que sos?* (2012) formulaba sintéticamente el concepto que intentamos definir cuando expresaba: “Soy mi madre que aún me abraza” (216).¹⁴⁶

En *El sexo de las piedras* (2014) Fernando Araldi Oesterheld construye dos campos semánticos opuestos y tensionados alrededor de lo que denomina “memoria radiactiva” (2014: 50) y “memoria náusea” (Ídem.). La imagen de la “memoria radiactiva”, en su misma etimología, daría cuenta de la capacidad de despedir rayos de luz, de energía y de brindar calor: “mi nombre, el tuyo // cosidos por ese latido que a plena luz del día / se deja imaginar: // impacto hermafrodita” (2014: 34). Por el contrario, la “memoria náusea” enferma porque no propone nada nuevo, es redundante: “es lineal lo que no se dice” (2014: 46). La imagen (im)posible de Urondo Raboy se experimenta en el poema de Araldi Oesterheld de una manera semejante: “yo / hijo de mí mismo / madre de mí mismo” (2014: 23).

Emiliano Bustos en *Falada* (2001) incluyó un poema titulado “Renacer de un lenguaje” que expresa una idea similar: “en estos tiempos / consagro mi sucesión de tiempos / a renacer de un lenguaje, / un lenguaje anterior / que me iluminó por sí mismo,

¹⁴⁵ Ángela Urondo Raboy es hija del poeta, periodista y militante de Montoneros Francisco ‘Paco’ Urondo, asesinado el 17 de junio de 1976 en Mendoza y de la periodista Alicia Raboy, también militante de Montoneros que fue secuestrada el mismo día.

¹⁴⁶ Una narración muy significativa de esta experiencia encontramos en el testimonio de Eugenia Guevara: “Hace poco en una especie de delirio místico descubrí dónde estaban los desaparecidos. Fue a través de la analogía con la película *¿Quieres ser John Malkovich?* La explicaba así: ‘los personajes ocupaban el cuerpo del actor y algunos pueden convivir con él... Así los desaparecidos quieren ser John Malkovich, es decir, sus hij@s, y están dentro de ellos, conviviendo e imponiendo personalidades, gustos y deseos’ (En Axat, 2020: 46). Guevara es hija de Nilda Susana Salamone, licenciada en Ciencias de la educación y militante de Montoneros secuestrada entre el 8 y el 15 de noviembre de 1976 en La Plata.

/ desde el rotor. La velocidad fabricada en la confusión. / El lenguaje anterior / me contó entre sus enanos / y me iluminó su sol rojo / de rayos negros” (2001: 15), mientras que pone de manifiesto la faz lumínica de las memorias abracivas: “La luz protege” (2001: 82). Las imágenes luminosas dentro de este corpus son el indicio de la fusión, pero también permiten la toma de una posición política respecto del pasado, en el sentido en que lo señala Didi-Huberman, “tomar posición es desear, es exigir algo, es situarse en el presente y aspirar a un futuro” (2008: 11). De esta manera, en Alejandra Szir,¹⁴⁷ la energía lumínica permite la transmisión generacional de la memoria, aun reconociendo sus discontinuidades. En el poema “Entre las olas” incluido en *Cuaderno* (2009) leemos: “El sol entra siempre / entre gritos de la beba / me sumerjo en el sueño / océano tibio reparador / no te abandono por completo / resurjo / a tu llamado” (44). Por su parte, Julián Axat,¹⁴⁸ también hace de la luz un portal de acceso a la fusión *abraciva* en *ylumynarya* (2008): “puerta abierta / entre / sol/llama de una vela / sale rostro genio/masa de energía / sobrante / vacuo espectro azul/carne/dios / perturbación eléctrica de/los // otros (electro-dos)” (2008: 14).

Lejos de estar sellada y congelada, la imagen del pasado surge de los conflictos del presente que la citan. Walter Benjamin denomina este fenómeno *Jetztzeit* “tiempo del ahora”, el momento específico en que el pasado choca con el presente y resurge en él: “lo que ha sido (Gewesene) se reúne en un relámpago con el ahora (Jetzt) para formar una constelación” (Traverso, 2018: 338). El tiempo del ahora es el vínculo dialéctico entre el pasado irrealizado y el futuro utópico, es la irrupción súbita del pasado en el presente, que rompe el continuo de un tiempo puramente cronológico. Recordar implica entonces para Benjamin cambiar el presente; sólo la transformación política acarrea una posible redención de lo que ha sucedido: “para rescatar el pasado tenemos que hacer renacer las esperanzas de los vencidos, dar nueva vida a las esperanzas incumplidas de la generación que nos ha precedido” (Traverso, 2018: 380).

Por otra parte, las memorias *abracivas* en sus diferentes figuraciones crean nuevos afectos que van a ser experimentados por los lectores contemporáneos como “contigüidad extrema, en un abrazo de dos sensaciones sin similitud, o por el contrario en el alejamiento

¹⁴⁷ Hija del cineasta Pablo Bernardo Szir, militante de Montoneros secuestrado el 29 de octubre de 1976 y de la directora y productora Lita Stantic.

¹⁴⁸ Hijo de Ana Inés Della Croce, bibliotecaria y estudiante de antropología, y de Rodolfo Jorge Axat, estudiante de medicina y filosofía. Ambos formaron parte del Movimiento Siloísta, luego entraron a militar en las Fuerzas Armadas Revolucionarias que más tarde se fusionó con Montoneros. Fueron secuestrados el 12 de abril de 1977 y aún se encuentran desaparecidos.

de una luz que las aprehende a las dos en un mismo reflejo” (Deleuze y Guattari, 1995: 175). Flujo de sensaciones que se transmite a través de la zona de indeterminación que implica el poema y que afecta los sentidos respecto al pasado reciente, a la vez que permite, mediante la acción de memoria en que se funda, devenir un marco de referencia para la construcción de nuevas comunidades: “el escritor retuerce el lenguaje, lo hace vibrar, lo abraza, lo hiende, para arrancar el percepto a las percepciones, el afecto a las afecciones, la sensación a la opinión, con vistas, eso esperamos, a ese pueblo que todavía falta” (Deleuze y Guattari, 1995: 178).

Finalmente, nuestra hipótesis en torno a las memorias *abracivas* permite dar cuenta de procedimientos formales presentes en la escritura de hijos e hijas que figuran tanto la ausencia como el amor filial o los efectos del genocidio en el presente. La escritura poética desterritorializa, extranjeriza las lenguas y esa emancipación de los dispositivos sociales de coerción son los que posibilitarán la unión y la fundición con los expulsados por el corte biopolítico del pasado, memorias de los cuerpos que fueron desterritorializados brutal y literalmente. A continuación analizaremos otra modalidad de las memorias *abracivas* que no apela a la construcción de una imagen dialéctica sino que interviene distintos archivos escritos de los detenidos-desaparecidos con el objeto de motivar nuevos encuentros y fusiones en el poema.

Las memorias *abracivas* en las reescrituras de textos de padres y madres

“Tronarán carcajadas
porque sí,
porque nos gusta,
hasta que tiemble
el olvido
y se encienda
uno más”

Ramón Baibiene,¹⁴⁹ Entrada de Facebook 17/03/17

En este apartado analizaremos cómo actúan las memorias *abracivas* ya no a partir de una imagen visual que produce el efecto/afecto de indisociabilidad entre madre o padre e hijo o hija, sino dentro de un plano compositivo concebido de modo tal vez más racional, pero que en el proceso creativo genera diálogos en los intersticios de las escrituras de los

¹⁴⁹ Hijo de Arturo Baibiene, abogado militante de Montoneros asesinado el 26 de abril de 1977 en Berisso y de Elba Leonor Ramírez Abella, trabajadora del Hipódromo y militante de Montoneros secuestrada el mismo día.

padres, construyendo nuevas formas de memorias *abracivas*. Se trata de procedimientos decisivos para evaluar la importancia que la poesía tuvo en la reconstrucción identitaria de la generación de hijos para abordar lo no dicho, crear recuerdos, dialogar con las ausencias. Realizaremos entonces un repaso por algunas de estas memorias *abracivas* escritas a cuatro manos. Veamos.

En *Cuaderno* (2009), Alejandra Szir trabaja sobre una libreta de citas de lecturas que recibió como legado de su padre, el director de cine Pablo Szir.¹⁵⁰ El libro se divide en dos partes, la primera reúne los poemas de Alejandra y la segunda parte, las citas de la libreta que había pertenecido a su padre. En el medio, y a modo de umbral entre las dos textualidades se encuentra el poema “Cuaderno Perlita 96 hojas útiles”:

Nadie puede medir el dolor / Lo sé y sin embargo uso el cuaderno / para eso [...] este cuaderno es curioso porque / parece que lo hubiera inventado yo / La primera vez que lo vi / pensé que era algo puesto para mí / que vos no lo habías escrito. / Muchas veces pensé que las cosas me las había inventado. / Franz se desnuda ante fantasmas / Frederich no se muere y se hace fuerte / Emilie parting. / Las citas de siempre / pero son tu voz ahora. / Pomposo decirlo / igual lo digo: / premonitoria. / Inundan no puedo / quiero / y me asusta. / Contradicciones entre hay que amar / para desear el bien de la humanidad / y el sofocamiento de cualquier emoción / por la pasión revolucionaria. / Pratolini y Bakunin. / El momento en que el hombre sabe / para siempre quién es. [...] Palabras que te traen / hacia mí / charlamos / no me importa lo que cites / yo sé que no es verdad / el revolucionario / también quiere a su familia [...] “Estaré en la ira de los hombres, / en la risa de los niños hambrientos / cuando reciben un mendrugo de pan”. / Yo sé que estás. /”Dondequiera que un polizonte golpee a un pobre diablo, / allí estaré yo”. / Se muere por la libertad / de todas formas lo que hay que hacer es vivir y no morir” / Nunca estuve más segura. / No hay países extranjeros” (62-64).

En este poema leemos la confusión e imposibilidad de atribuir un referente claro, que se produce a raíz de la mezcla deliberada de las citas con comillas o sin comillas de la libreta de Pablo, las cuales están atravesadas por la escritura de su hija que ofrece preguntas y respuestas en presente. El diálogo emerge, precisamente, en ese olvido entre lectura y escritura que sugiere el poema: ¿estamos ante una cita de Hemingway, cita del padre o pensamiento de la hija? Mediante este procedimiento desreferencializador, Pablo aparece y habla con Alejandra, que discute algunas sentencias: “charlamos / no me importa lo que cites / yo sé que no es verdad / el revolucionario / también quiere a su familia” (63-64). En la segunda parte del libro, en la sección dedicada a las citas, hay intervenciones por parte de la hija-filóloga¹⁵¹ que resultan cómicas y restan épica y solemnidad a las frases

¹⁵⁰ Pablo Szir formó parte del grupo Los realizadores de Mayo junto con Nemesio Juárez, Rodolfo Kuhn, Humberto Ríos, Octavio Getino, Mauricio Berú y Eliseo Subiela, entre otros.

¹⁵¹ Como señala Merbilhaá (2020) en ningún momento Szir señala que las citas pertenecen al padre; esto apenas se sugiere, sólo sabemos que se trata de citas que “han sido transcriptas por segunda vez [...] por un sujeto anónimo que podríamos definir como la transcriptor, editora y archivera, que remite al sujeto imaginario de los poemas” (3).

anotadas por el padre. Por ejemplo en la última, extraída de *El catecismo revolucionario* [1868] de Mijaíl Bakunin y Sérguei Netchaiev (que seguramente es el origen del intercambio previamente citado), leemos: “severo consigo mismo, el revolucionario debe también serlo con los demás. Cualquier sentimiento de afecto, de amistad, de amor, de gratitud, cualquier emoción familiar debe sofocarlos por medio de una única y fría (*¿dice fría?, pareciera*) pasión la del trabajo revolucionario” (100).

En la misma línea, Juan Aiub¹⁵² reescribe en “quince” de *Subcutáneo* (2012) el poema 12 del libro de su padre Carlos Aiub, que él mismo había editado y publicado en la colección *Los Detectives Salvajes* en 2007:

LA TRISTEZA ES UNA FIGURA DE HUMO / detrás de pupilas planas / MUY
CIERTA POR CIERTO / es tiempo que escurre / LA TRISTEZA ES UNA NIÑA
VESTIDA DE OTOÑO / acantilado noche sin sueño / UN ENCUENTRO COMÚN
AUNQUE NO LA BUSCO / insoportable peso en las vértebras / LA TRISTEZA ES
UN PEDAZO DE CIELO TRAS LA VENTANA PEQUEÑA DE UNA CELDA / es tu
fragilidad que niego / la tristeza es la imagen de nuestros hijos sin vos / ES MORIR Y
NO VER EL TRIUNFO (35).

“quince” funciona como un hogar en el que los versos del hijo se amparan en la letra mayúscula del padre. Con menos ambigüedades que en “Cuaderno perlita 96 hojas útiles”, el poema de Aiub crea y hace posible el encuentro. En contraste, en el último verso “ES MORIR Y NO VER EL TRIUNFO” acontece la memoria *abraciva* al condensar, reunir y sintetizar las dos duraciones: la del padre con el horizonte del triunfo revolucionario y la del hijo con otro triunfo, la condena de los responsables del genocidio.¹⁵³

¹⁵² Juan Aiub es hijo de Carlos Aiub, geólogo y profesor de la UNLP y de Beatriz Angélica Ronco, profesora de Ciencias de la educación, ambos militantes del Movimiento Revolucionario 17 de Octubre (MR-17). Beatriz fue secuestrada el 09 de junio de 1977 y Carlos, un día después. Aún se encuentran desaparecidos.

¹⁵³ El significado del triunfo desde la perspectiva generacional del hijo no se circunscribe únicamente al campo de los Derechos Humanos sino que insiste y se actualiza también como resto del universo de sentidos de los padres. De esta manera, al propiciar con sus acciones enmarcadas institucionalmente a partir de la creación de H.I.J.O.S., un contexto de reivindicación de la militancia de los padres, tuvieron que enfrentarse al desafío de poder articular los ideales revolucionarios de los Setenta con la narrativa humanitaria propia de los organismos de Derechos humanos. Esta tensión no resuelta entre los dos universos discursivos Santiago Cueto Rúa (2008) la rastrea en diversos testimonios pero se puso en evidencia de manera clara el día de la primera sentencia a Miguel Etchecolatz (17/11/2006), cuando luego de la lectura un grupo de HIJOS, entre los que se encontraba Juan Aiub, agredió al represor, manifestando “un sentimiento que excede las instancias judiciales y que no se satisface con las condenas legales” (Cueto Rúa, 2008: 142). Cueto Rúa considera que los sentidos que los hijos atribuyen a la idea de justicia son múltiples, varían al interior del grupo e incluso cada sujeto articula de distinta forma estas dos matrices discursivas, la revolucionaria y la humanitaria: “lo notable de esto es que los golpes los dieron luego de la sentencia que castigaba a Etchecolatz, de modo que los HIJOS demostraron allí que la reparación que ofrece el Estado tampoco cumple con sus expectativas. Como si necesitaran quitar su bronca en un cuerpo a cuerpo, *además* del castigo institucional” (Ibíd. 146).

El procedimiento de la yuxtaposición intercalada que encontramos en este poema produce un efecto similar al buscado por Lucila Quieto en la serie fotográfica *Arqueología de la ausencia* (1999-2001). En la mayoría de las fotografías de Quieto, las proyecciones realizadas sobre hijos o hijas no anulan las dos singularidades pues estas subsisten señalando su imposibilidad de acontecer. Sin embargo, el verso final “ES MORIR Y NO VER EL TRIUNFO” remite a la serie *Recuerdos inventados* (2003) de Gabriela Bettini, donde las singularidades, mediante un distanciamiento irónico, se desrealizan y por momentos borran los límites entre las imágenes que pertenecen al presente y aquellas que vienen del pasado. El acercamiento entre Juan Aiub y su padre se intensifica mediante la escritura de este poema, pero también se materializa en el hecho de que ambos poemarios se incluyen en un mismo catálogo (*Subcutáneo* es el volumen 13 de la colección Los Detectives Salvajes, cuyo primer título como veremos en el capítulo 8 fue *Versos aparecidos* de Carlos Aiub).



Fotografía de la serie Arqueología de la ausencia (1999-2001) de Lucila Quieto



Fotografía de la serie Recuerdos inventados (2003) de Gabriela Bettini.

Ahora bien, estas memorias no están exentas de riesgos para el poeta. Juan Aiub, en el poema “cuatro”, cuenta la vida de F., un personaje obsesivo que investiga, registra y recolecta información sobre sus padres desaparecidos. Luego de haber escrito 114 biblioratos narrando vida, obra y los detalles más insignificantes de sus progenitores, termina muriendo de toxoplasmosis, encerrado en un departamento asfixiante que funciona como metáfora de todo archivo y su lugar de consignación. Sobre el final, descubrimos que F. vivía en un estado de memoria que adquiere características que podríamos describir en términos de lo *abracivo* como búsqueda obsesiva que consume, quema, el presente: “desde hacía un tiempo / aparecía en aquella representación meticulosa / infinita / el propio F. como personaje / interactuando en su forma adulta / con sus padres / de una edad similar”. El poema abre algunas preguntas, tales como cuándo debe terminar la búsqueda, cómo reivindicar a los padres sin subsumir la propia vida a la de ellos, sin quedar preso del pasado. Estas cuestiones parecen preocupar al yo lírico, como si tuviera conciencia del carácter efímero, instantáneo, propio de las memorias *abracivas*, en el sentido de que abren instantes de hallazgo, no esencias ni duraciones capaces de conservarse en el tiempo.

En un libro todavía inédito, *El hijo del poeta*, Jorge Areta¹⁵⁴ aborda como problema los mandatos, los deseos y las esperanzas que cada generación transmite a sus hijos. El tópico de la derrota atraviesa todo el libro y conecta al igual que Aiub, frustraciones de la generación del setenta con la de los 2000: “Pinta el fracaso / de tu generación / y tendrás una postal / de tu época”. También se asemejan en ciertos procedimientos de composición, en poemas como “Elegía” donde la cita final de los versos del padre se confunden con la propia voz: “Junto a los caminos / que resigné / arbitrariamente / desarraigado / como el viento / que atraviesa las ruinas / rumbo al desierto / seré / tu deuda // *Lentamente la derrota / se fue llenando de palabras*”.

En la serie titulada “El diálogo” se produce una indistinción entre la propia voz y la del padre que pone de relieve la importancia de los archivos literarios para la configuración identitaria, así como la correspondencia entre las iniciales genealógicas J. A. que permiten confundir distintos tiempos:

Finalmente puedo dialogar con vos como lo que siempre fuimos: // Yo el hijo de un amor invencible, la sonrisa del león pequeño, la deuda derramada en la sangre del hermano muerto, la del hombre hasta el final –o el olvido- y el nombre de guerra repetido en el orgullo de lo propio, J. // La palabra como acción directa, / en el nombre de un hombre / todos los hombres.

El yo del poema se define a sí mismo con extractos de versos escritos por el padre: 1- “hijo de un amor invencible” remite a “*Ahí estás torrente de vida...*”: “Ahí estás, viva contradicción, / ejemplo pleno de los nuevos, / que vienen gritando fuerte, / lo invencible de su fragilidad [...] Aquí están amor mío / estos versos que dicen gracias” (Areta, 2011: 40); 2- “la sonrisa del león pequeño” a “La sonrisa”: “y está allá, / fresca, espontánea, inasible, / para los hombres justos, / su sonrisa de pequeño león”; 3- “la deuda” a “La deuda”: “Te debo algo hijo / mucho más que un poema / la esperanza” (2011: 24); 4- “derramada en la sangre del hermano” a “Para Iñaki”: “De tu sangre beberemos, hermano, / de tu bendita sangre extraemos / el futuro de los hermanos / para ellos fue tu vida” (2011: 43). La transmisión de memoria acontece en la elección de los nombres de la genealogía familiar. Jorge es un homenaje de Joaquín a su hermano Jorge Ignacio “Iñaki” Areta, militante Montonero caído en combate con la dictadura el 23 de diciembre de 1976. Mientras que el autor de *El hijo del poeta* le puso Iñaki a su hijo. En la edición definitiva de *Siempre tu palabra cerca* (2011) de Joaquín Areta, Jorge incluyó a modo de epílogo una dedicatoria que su padre había escrito para su abuelo, Juan Francisco “Chelin” Areta,

¹⁵⁴ Hijo de Joaquín Areta, estudiante de medicina, poeta y militante de Montoneros secuestrado el 29 de junio de 1978. En el capítulo 8 abordaremos su poemario póstumo *Siempre tu palabra cerca* (2010).

en la que interpretamos que se fundaría la paronomasia de “en el nombre de un nombre / todos los hombres”. Dice la dedicatoria a *El rayo que no cesa* [1936] de Miguel Hernández:

Si yo fuera el río diría que el afluente más poderoso que nutrió mis aguas, es un viejo, ahora sordo, a veces lacrimoso y honorablemente hemipléjico. Y si quisiera ir más lejos, diría que en realidad existe un solo río, una sola identidad que hoy se continúa con otro nombre, tal vez más decidida y menos temerosa de arriesgar. El creador de esa identidad debe sentir orgullo, porque está inexorablemente presente, en las determinaciones de todos los días (Areta, 2011: 62).

El análisis filológico del archivo familiar resulta también productivo en algunos poemas de Emiliano Bustos, dado que interferirlo o completar sus lagunas es una especie de pasaje que culmina en formas *abracivas* de la memoria. En *Gotas de crítica común* (2011) Bustos establece diálogos con los escritos de su padre, el poeta Miguel Ángel Bustos. Semejante a la función que desempeñan las mayúsculas en el poema de Aiub, que construyen una presencia fuerte y constante, el poema “Miguel Ángel Bustos, anotaciones en *Antología de la poesía mejicana*, Concepción García Moral, Madrid, 1975” juega a ser una anotación al margen, gesto que a su vez replica las propias notas que realizaba el padre en sus libros.¹⁵⁵ Así, el título del poema es una cita bibliográfica que reúne tres dimensiones de trabajo: la conformación de un archivo exhaustivo de la obra del padre, el análisis minucioso de la misma y el desarrollo de una voz poética que se configura en la lectura. De esta manera el hijo se convierte en exégeta de los márgenes de la obra del padre y desde ahí dialoga:

tzotzil (demasiadas
erratas, casi ‘erratas
premonitorias’). Co-
rregiste de la defec-
tuosa edición, esa y
otras faltas. Pusiste
Tzotzil, en lugar del
extraño “trotil” que
apareció en la nota
al pie. Era 1975. Te
quedaba poco menos
de un año. Me pregunto
si la premonición in-

¹⁵⁵ “Hay toda una zona de la obra de mi viejo que eran las notas al margen. Él anotaba mucho en los libros, anotaciones marginales, subrayados, hay toda una clasificación de cuándo subrayaba, siempre con lápiz pero cuándo además de subrayar anotaba, cuándo hacía una nota al pie. Y fui coleccionando toda esa serie de textos o incluso arrancando, por ejemplo, un poema de este último libro que estoy escribiendo. Es toda una nota al pie del libro de la *Prosa completa* que editó el Centro Cultural de la Cooperación, que es una nota al pie muy larga donde yo anoto un listado de obras que él pensaba abordar críticamente en el año 75. Son como cuarenta títulos; entonces reproduzco esa nota al pie, como un trabajo mío que replica en ese libro y que puede replicar como poema, me lo pregunto...” (Entrevista a Bustos, 10/11/2017).

cluía la expansiva
onda final, ardiendo
años después en tu
propia sangre (Bustos, 2011: 26).¹⁵⁶

En este intento de desentrañar un mensaje interpretado como premonitorio, el autor transforma su propia escritura: el poema destaca en el libro porque escapa a la construcción narrativa o de pseudo alejandrinos a la que nos referimos en el capítulo anterior como característica en la escritura de Bustos. El poema simula ser una anotación al margen y de ahí los continuos cortes en la versificación.

Tanto los libros como los cuadernos atesorados y a la vez intervenidos por los hijos comparten las características descritas por Jordana Blejmar en “Una colección afectiva de la ausencia” (2015), a propósito de los objetos que pertenecieron a las víctimas del genocidio: 1- Son huellas e índices materiales del pasado y del ausente; 2- Son legados involuntarios, íconos afectivos y puentes entre generaciones que convierten la memoria familiar en algo aprehensible; y 3- Son un símbolo intelectual cuya historia particular evoca un determinado universo de sentidos, propósitos e imágenes. Blejmar observa, además, que el valor de estas piezas no está dado por erigirse en tanto documento del pasado en sí, sino por la potencialidad de producir relatos y habilitar voces que los aborden, en el tiempo presente, para dar cuenta de sus sentidos:

en todos los casos, los objetos de los desaparecidos adquieren ahora nuevos sentidos, se convierten en Magdalenas proustianas del recuerdo, en objetos amados y venerados, pero mucho más que eso, algunos hasta parecen incluso cobrar vida [...]. La sobrevida de los objetos es una pequeña pero significativa victoria frente a la desaparición, pues ofrecen (aunque al mismo tiempo incumplan) una promesa de reunión generacional (2015: 285).

A su vez, este valor agregado que transportan los objetos¹⁵⁷ se relaciona con la idea de pegajosidad de las emociones que señala Sara Ahmed. La autora considera que las emociones no radican en los objetos sino que recaen sobre ellos a partir de una producción social relacional: “los sentimientos no residen en los sujetos ni en los objetos, sino que son producidos como efectos de la circulación” (Ahmed, 2015: 31), por lo tanto las emociones contribuyen a darles forma pero también van a ir moldeándose por el contacto

¹⁵⁶ Conservamos el formato original para que pueda apreciarse el trabajo con la imagen en la escenificación de la escritura de los márgenes.

¹⁵⁷ Blejmar remite a Jacques Hassoun para conceptualizar estos objetos como contrabandistas de memoria, dado que los considera portadores de la experiencia de segunda mano que tuvieron sus propietarios con ellos: “la transmisión es ese tesoro que cada uno se fabrica a partir de elementos brindados por los padres, por el entorno, y que, remodelados por encuentros azarosos y por acontecimientos que pasaron desapercibidos, se articulan a lo largo de los años con la existencia cotidiana para desempeñar su función principal: ser fundantes del sujeto y para el sujeto” (Hassoun, 1996: 121).

con ellos: “ninguno de estos acercamientos a un objeto supone que el objeto tiene una existencia material; los objetos en que estoy involucrada también pueden ser imaginados” (28).¹⁵⁸ Así ocurre en una serie de cinco poemas incluidos en *Poemas hijos de Rosaura* (2016) en los que Bustos trabaja sobre un encuentro que su padre mantuvo con Alberto Girri en 1975, con motivo de la realización de una entrevista para el diario *La Opinión*. En “Como hijo de MAB: entrevista 4” leemos:

Cómo registrar la lluvia de ese domingo a la tarde, / el avión que irrumpe en el grabador para siempre, / la proximidad del río sobre el cual también llueve. / ¿Bajó Girri? El avión y el río aparecen, ya aparecen. / Cómo registrar hoy los vuelos esa muerte dos / poetas conversan la literatura es una empresa del / testimonio. Cómo registrar la lluvia de ese domingo / la proximidad del río sobre el cual también llueve. / ¿Bajó Girri, vio a través de la puerta vidriada al poeta, / pensó únicamente en el poeta la militancia? Como / hijo de MAB el avión y el río aparecen, preguntar / escuchar cómo dice río avión no es un documento / más. Cómo registrar la lluvia de ese domingo a la / tarde, sobre el cual también llueve [...] La época, dónde hablan, de qué hablan una / microcirugía como hijo, de las palabras el río la / lluvia el agua que recibe agua. Bustos entrevista a / Girri el 11/5/75. Cómo registrar la lluvia de ese / domingo a la tarde, el avión que irrumpe en el / grabador para siempre, la proximidad del río / sobre el cual también llueve. Qué te pregunto / ahora: ¿hay algo de la muerte en las palabras? / Como hijo de MAB leo su habla repartida / en preguntas. (120-121).

En este caso el objeto es la publicación impresa de la entrevista de Miguel Ángel Bustos a Girri. El encuentro entre ambos persiste en las huellas de la entrevista, sin embargo su hijo imagina y reconstruye lo que no se publicó en ese artículo. Desde el poema, interfiere la escena como tercer personaje que emite una señal natural desde el futuro:¹⁵⁹ el estribillo de la lluvia que golpea sobre el río es la forma que encuentra para ser testigo del acontecimiento. Las preguntas del padre a Girri se confunden con las preguntas del hijo al padre, pero también son preguntas “repartidas” que el hijo deberá responder como poeta. En este caso, la memoria *abraciva* cuando emerge –de la (con) fusión entre la voz

¹⁵⁸ Héctor Germán Oesterheld trabajó en 1962 una idea semejante en su obra *Mort Cinder*, dibujada por Alberto Breccia. En esta historieta, Ezra Winston es un viejo anticuario de Chelsea que junto con un misterioso personaje inmortal llamado Mort Cinder articula narraciones en torno a algún objeto antiguo que llega a la tienda: la figura de un dios egipcio, un ladrillo de Babel, un grillete de una goleta esclavista, etc. El anticuario recibe no sólo objetos que cumplen o cumplieron una determinada función social, sino que también hereda retazos de las vidas que hicieron uso de esos objetos; es como si éstos fueran testigos que piden que alguien los interprete, que cuente su historia: “siempre los objetos me dicen ‘algo’, entre ellos y yo se entabla enseguida ese diálogo mudo que hace tan apasionante el trato con las cosas salidas de la mano del hombre; en todo objeto queda tanto de quien lo fabricó como de quienes lo poseyeron...” (Oesterheld, 2007: 24). En el capítulo “La batalla de las Termópilas”, Mort Cinder alerta a Ezra Winston acerca de una mala compra, la copia de un jarrón griego inverosímil. El anticuario igualmente lo adquiere: “ya sé que hice mal negocio, mal...pero si lo piensas bien tiene tanto o más valor que el original. Una copia, cuando no es falsificación, es una obra de amor, aparte de lo que representa, la copia atesora el amor del copista. La copia, desde luego es arte más amor” (223).

¹⁵⁹ En el capítulo 8 abordaremos los desplazamientos temporales y las herramientas de la ciencia ficción utilizadas por otros poetas hijos para asistir al momento del secuestro de sus padres con la intención de salvarlos.

del padre y la del hijo-, versa sobre el legado de un oficio, el de poeta: el interrogante al que deben responder los tres autores es si existe algo de muerte en las palabras y en ese caso qué sería el poeta. “Como hijo de MAB: entrevista 4” pone de manifiesto la potencialidad del lenguaje poético, dado por su carácter testamentario, que Monteleone (2016) como vimos a propósito del poema de Maturano, define como el habla de un muerto, fantasma del futuro. Paul de Man en “La autobiografía como desfiguración” (2007) analiza la utilización de la prosopopeya –una de las figuras privilegiadas por las memorias *abracivas*- como una amenaza latente “que al hacer que los muertos hablen, la estructura simétrica implica, por la misma moneda, que los vivos se quedan mudos y helados en su propia muerte” (2007: 155). Este lenguaje poético, testamentario, posibilita la unión de dos duraciones, el diálogo y el abrazo/abraso con/en los progenitores, mediante la creación literaria. De esta manera lo íntimo deviene o configura nuevas subjetividades.

En su primer libro, *El sexo de las piedras* (2014), Fernando Araldi Oesterheld crea una voz prenatal que intenta escribir el silencio y la intimidad del parto desde y en el cuerpo de la madre.¹⁶⁰ El extenso poema funciona como hogar y refugio, caja de archivos o matriz donde la memoria *abraciva* no acontece en un instante, es decir en un verso o fragmento del poema en el que se torna indistinguible la voz de los desaparecidos y la del yo autoral, sino que se convierte en el procedimiento total del libro. *El sexo de las piedras* convoca a los fantasmas de los ausentes para celebrar el reencuentro en la escritura, el libro acoge a los huéspedes y los funde en un abrazo: “ellos llegan, // desde ningún lugar / ellos llegan, // cruzan el jardín siempre verde / el vacío inclinado / en donde todos los recuerdos / se prohíben” (80-81). Distintos elementos expresan esta voz coral, el uso de comillas, de itálicas, o el mantra que se repite en distintos momentos “(acá falta algo)” (30), que cobra un sentido ambivalente pues, por un lado da cuenta de las falencias de la

¹⁶⁰ Respecto al proyecto del libro, Araldi Oesterheld nos comenta: “frente al sufrimiento de la pérdida de tu absoluto, porque cuando vos recién nacés [...] tu vieja es tu mundo, es todo para vos. Entonces frente a la pérdida de ese mundo tan importante es como que el sujeto que habla al perder eso dice me voy para atrás y trato de volver al lugar donde mejor estaba, que es el útero. Me parece que si tengo que pensar ahora un poquito en voz alta, mirá que nunca más lo volví a agarrar eh, está hablado desde ahí, desde el confort, desde el no querer salir de ahí porque sabe el desenlace final” (Entrevista a Araldi, 02/08/19). Su madre Diana Oesterheld, militaba en Montoneros y fue secuestrada el 7 de agosto de 1976 en San Miguel de Tucumán, estando embarazada de 6 meses. Abuelas de Plaza de Mayo todavía busca a su hijo o hija nacida en cautiverio alrededor de noviembre de 1976. Una clave de lectura del poemario radica en el trabajo con los momentos previos al nacimiento. De alguna forma el yo lírico no sólo se fusiona con la madre sino también con la figura espectral del hermano apropiado.

memoria, pero también se erige como denuncia de esa falta en el presente,¹⁶¹ enfatizada por la aceleración rítmica de tres palabras de doble sílaba cada una, que redobla el tono a la vez imperativo y urgente. La voz de la madre se fusiona en el yo lírico con dos versos extraídos del archivo familiar: “te quedó enganchado el barrilete en la cabeza cuando eras un niño / después creciste y el barrilete se incendió en tu pelo largo” (16).¹⁶² Sin embargo, también encontramos, como en Szir, versos marcados como citas que no son tales y que tienden a desubjetivar al poeta en pos de una fusión en el poema.

Como señala Jacques Derrida en *Espectros de Marx* (1998[1993]) lo propio del espectro es que “no sabe si (re)apareciendo, da testimonio de un ser vivo pasado o de un ser vivo futuro” (115); en el segundo poemario de Araldi, *Un veneno de sí* (2016) que podría considerarse una segunda parte del primero, los ausentes esperan en el horizonte como metáfora del futuro: “esta violencia en el crepúsculo final / mejor huir para no excitar a las sombras / porque en cada sarcófago de los días por venir / y con una estrella fija al final de los cielos / y por esa comisura en el borde de los labios pasan los muertos” (37).¹⁶³ En una entrevista con Valeria Tentoni, Araldi expone su visión de la escritura e ilustra claramente la construcción de memorias *abracivas* que venimos describiendo en las escrituras de varios poetas hijos e hijas: “el resto de toda esa página lo escribí yo,

¹⁶¹ El libro de fotografías y poemas *Pozo de aire* (2009) de Guadalupe Gaona complementa esa limitación de la escritura con fotos que invitan a ver lo oculto entre los bosques de Villa La Angostura: “Espero que mi madre se levante y me junte / del sillón dorado donde duermo. // La familia que choca sus copas / y ríe a carcajadas apenas me arrulla. // Entre ellos y yo / hay un pozo de aire. // Sus sombras se prolongan en la pared. / Los genios discuten entre las perdigonadas / de comida húmeda y apelmazada del mantel” (15). Tal como vimos en el capítulo anterior, Gaona se apropia de la polisemia de la palabra “pozo” para estructurar su libro. Mediante estos procedimientos se fusionan lo público y lo íntimo, la experiencia de la “vida-sin” y la “vida-después” (Merbilhaá, 2020) con la administración de la tortura y el aniquilamiento en los Centros Clandestinos de Detención, también denominados pozos, haciendo visibles las políticas de la lengua de distintos períodos históricos. El padre de Gaona era estudiante de Ciencias económicas y políticas, militaba en la Juventud Universitaria Peronista (JUP) y era empleado bancario en el Bank Boston, fue secuestrado el 21 de marzo de 1977.

¹⁶² Araldi cuenta con un gran archivo de textos de su madre, cartas, poemas, relatos, escritos desde los 10 años hasta los 20 aproximadamente.

¹⁶³ Es interesante señalar que este trabajo con los espectros también está mediado por la lectura de *Escrito con un nictógrafo* [1972] de Arturo Carrera, su maestro de taller literario. Este primer libro de Carrera resultó fundamental para Araldi. En efecto, en él puede leerse el propio arte poético de Araldi: “la muerte es ventrílocua / esto es una experiencia de ventriloquía” (2014, t. 3: 553), “-De la página fui expulsado / - No se sabe quién habla” (568); “-estos muertos son míos / (señalando las palabras) / -estos muertos son míos” (547); “Perdido en las catacumbas de la página” (572); “No se sabe quién escribe” (577). La escritura testamentaria es condición de posibilidad de una desubjetivación absoluta por parte del poeta: “voy desapareciendo de a poco / voy desapareciendo de opaco” (549). Esta concepción de la poesía es la que en Araldi sostiene la tensión de la memoria *abraciva* a lo largo de todo el texto. El libro guarda una sorprendente cercanía con *El cementerio marino* [1920] de Paul Valéry, que sin embargo el autor no ha leído. En efecto, algunos versos del poeta francés trabajan con imágenes semejantes: “Bello cielo, cielo verdadero, mira en mí el cambio! / Después de tanto orgullo, después de tanta extraña / ociosidad, pero pleno de potencia, / me abandono a este brillante espacio. / Sobre la casa de los muertos pasa mi sombra / y me somete a su frágil movimiento” (2018: 23).

aunque haya frases entre comillas, como si la que hablara fuera ella [...] Aparte, porque de alguna forma ella toma voz y yo, por decirlo así, me siento acompañado por esa voz” (Tentoni, 2014). En el mismo sentido, el autor ha expresado: “yo me encuentro con mi vieja en la poesía, porque ella también escribía” (Entrevista a Araldi, 02/08/19).

Por otra parte, las itálicas y las comillas hacen referencia a una voz imaginada y a discursos que bien podrían remitir al padre, que no legó un material escrito y cuya presencia es pasible de ser leída en el segundo poemario. En cambio su abuelo, Héctor Germán Oesterheld está presente en *El sexo de las piedras* y forma parte de estos diálogos a partir de la extracción de algunas líneas de dos microrrelatos:

En algún lugar hay un cristal muy pequeño y muy extraño. Si alzás el cristal y mirás a través de él verás el hueso detrás de tu ojo, y más adentro luces que se encienden y se apagan, luces enfermas que no consiguen arder: son tus pensamientos. Si oprímás entonces el cristal en el sentido del eje medio, tus pensamientos adquirirán claridad y justeza deslumbrantes, descubrirás de un golpe la clave de todo el Universo, y sabrás por fin contestar hasta el último por qué. En algún lugar se halla ese cristal. Para encontrarlo hay que examinar grano por grano la arena inacabable. Sabés, también, que cuando lo encuentres y trates de recogerlo, el cristal se disgregará y sólo te quedará un poco de polvo entre los dedos. // Sabés todo eso. // Pero lo buscás igual (2014: 79).¹⁶⁴

De la misma manera que Aiub y Bustos, Araldi realiza una lectura premonitoria de este microrrelato. El trabajo de cita de textos de Oesterheld ilustra nuestra hipótesis de las memorias *abracivas* como una intermitencia del encuentro que acontece en la poesía, la cual expresa la imposibilidad de que advenga un proceso de cierre con la finalización del trabajo de escritura.¹⁶⁵ Esta culminación postergada siempre queda abierta –a más

¹⁶⁴ Este microrrelato (“supercortos” en palabras de H. G. Oesterheld) titulado “Ciencia” formaba parte de la serie *Sondas*. Fue publicado por primera vez en una de las primeras antologías nacionales dedicadas a la ciencia ficción que editaba la recién creada Ediciones de la Flor: *Los argentinos en la luna* (1968). En 2011, estos relatos fueron recuperados en la compilación realizada por Mariano Chinelli y Martín Hadis *Más allá de Gelo* (2011: 89-93).

¹⁶⁵ *El sexo de las piedras* se cierra con los siguientes versos: “todo tiene su espejo pero no su doble // todo tiene su doble pero no se puede iluminar // sin el vértigo que se resiste // y el aroma / y el color // y la liturgia vital // en el secreto del ovario” (89-92). Nuevamente Araldi, se apropia como lector, de unas líneas de su abuelo y de este modo participan de la memoria *abraciva*, porque dialogan con el propio proyecto de escritura. “El diosero” –al igual que “Ciencia”– es uno de los relatos más poéticos del creador de *El eternauta*. Este cuento juega mucho con neologismos que dotan de musicalidad y de imágenes visuales fantásticas a las oraciones, sin dejar de lado algunas reflexiones metafísicas muy habituales en su obra: “una enorme multitud de neblines, pálidas vejigas concéntricas, se apiña en torno al diosero. Todos se entenan impacientes, bien desplegados los oleos” (Oesterheld, 2014: 219). El diosero ofrece deidades “a medida” en el planeta de los neblines, hasta que un día, uno de ellos cuestiona sus creaciones valiéndose de una idea que remite a las críticas al primer motor inmóvil aristotélico, que en el relato aparece referido como “la flor final de dios”. El diosero logra engañar al neblín rebelde creando un dios semejante al de la Cábala judía, aunque no logra engañarse a sí mismo: “Soledad última, diosero: te usan pero no son para ti, pobre abeja en la flor, ni el aroma ni el color ni la liturgia vital en el secreto del ovario” (221). Esta defensa de la vida terrenal presente en el relato de Oesterheld va a remitir y producir un retorno al libro de Araldi, el cual precisamente parte de las percepciones y las sensaciones del útero, para indagar en distintos problemas metafísicos. Nieto y abuelo permanecen así en el espacio literario sosteniendo un diálogo que

literatura- dado que cada rescate e inmersión en el pasado lleva implícita la expectativa de futuros encuentros:

encontrar ese objeto que para mí es siempre hablar de encontrar esa historia, la historia familiar, hay que examinar grano por grano la arena inabarcable. Sabés también que cuando lo encuentres e intentes recogerlo, el cristal o la historia, termina mal se disgregará y sólo quedará un poco de polvo entre los dedos. Para mí ese resumen fue... encontrar esa historia es encontrar una tragedia (Entrevista a Araldi, 02/08/2019).

De hecho, la inclinación de Araldi por la escritura se potenció con motivo del hallazgo por parte del Equipo Argentino de Antropología Forense (EAAF) de los restos de su padre.¹⁶⁶ Esa reaparición no significó un cierre o la realización del duelo postergado, sino que la nueva experiencia produjo reelaboraciones identitarias que fueron posibles de objetivar mediante la escritura poética, que a la vez abrió nuevas interrogaciones respecto del pasado y el presente.

La noción de memorias *abracivas* también puede leerse a partir del concepto de realización simbólica del genocidio, propuesto por Daniel Feierstein, dado que nos permite abordar una zona de las producciones de nuestro corpus que no se relaciona con la experiencia de la desaparición forzada en dictadura sino con el asesinato y la negación de las memorias sociales de la militancia en democracia. En un poema de María Ester Alonso Morales,¹⁶⁷ “Cartas al cielo” de *Hermanatria* (2020), encontramos una reescritura de una carta que su hermana melliza María Elena le escribió de niña a su padre, Jacinto Alonso Saborido:

Mi hermana / escribía cartas / con dibujitos / en un papel celeste / a un papá / que nunca tubo / pero sabe que lo tiene / y lo quiere mucho. // hoy se / desvanecen / entre mis manos / tantas cosas / nos han quitado / ella murió siendo / una niña // y también sabe / que su padre está en el cielo / y que la cuida todos los días, / a las dos // en el cielo se habrá / reencontrado con / el padre más querido / de todos los padres del mundo / ya no habrá más lejanía / ni soledad // ¿nos ves siempre desde / allá arriba? / ¡si claro que nos ves! // Mariela, Gallega y mamá” (37).

nunca se acaba dado que, al modo de los caparzones de los caracoles, ellos también se pliegan sobre sí mismos formando un hogar.

¹⁶⁶ “El EAAF me ofrece una terapia, una contención psicológica. Acepto y arranco a hacer terapia. En el medio de toda esa terapia empieza a aparecer básicamente todo el lenguaje que conforma el libro. Fui volcando mi experiencia de todo lo que iba saliendo en terapia y adaptándola obviamente al lenguaje poético. No es que el libro está escrito desde la terapia. Pero, todo lo que yo iba sacando, vomitando en la terapia conformó un poco *El sexo de las piedras*, después vino el otro más adelante, donde ya había enterrado los restos de mi viejo” (Entrevista a Araldi, 02/08/19).

¹⁶⁷ María Ester Alonso Morales es hija de dos militantes del Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT). Su padre Jacinto Alonso fue asesinado el 07 de octubre de 1974 en un operativo en el que se ajusticia al Mayor del Ejército Jaime Gimeno, como reacción a la Masacre de Capilla del Rosario (Catamarca) de agosto de 1974.

Al intervenir un texto de su hermana, María Ester ocupa la posición que en el poema de Aiub le correspondía al padre. La niña que fue María Elena irrumpe en la reflexión del yo lírico y si bien sus palabras se señalan con itálicas, hay una continuidad en el tono de los versos, que provoca una fusión de las dos singularidades. La pregunta retórica, esta vez dirigida al padre ausente, hace girar como en un caleidoscopio a las posibles enunciatoras. María Elena Morales falleció en el año 1990 sin conocer la historia de militancia de sus padres, ni llegar a portar el apellido de su padre. Las hermanas habían nacido en una comisaría durante la detención ilegal de su madre, pasaron con ella el primer año de vida en el penal de Olmos y posteriormente sufrieron la clandestinidad y el exilio interno (Alonso Morales, 2013; Marchini, 2020). El silencio familiar sobre lo acontecido con el padre convirtió a María Ester en una detective que poco a poco, mediante testimonios y archivos judiciales logró reconstruir su identidad y la de su familia, hasta conseguir mediante un juicio de filiación su nueva inscripción en el registro de las personas, con el apellido de su padre junto al de su madre. En la escritura de esta poeta, la recuperación de la identidad militante, la más negada por la teoría de los dos demonios y los Juicios a las Juntas, se vive como imperiosa:

¿Quién quiere hacerse cargo / de esta herencia incómoda? / Nadie. / A veces ni sus protagonistas. // Soy hija de guerrilleros, / me concibieron en su lucha / nací prisionera / y llevo el nombre / de una compañera. // Estuve perdida, / niña clandestina, / exiliada campo adentro, / y volví. // Me convertí en detective, / recogiendo fragmentos esparcidos. / Busqué desesperadamente a mi padre / y lo encontré (2015: 54).

Hasta aquí hemos analizado de qué manera Szir, Aiub, Areta, Bustos, Araldi y Alonso Morales realizan lecturas de escritos de familiares con una intencionalidad reparativa, en el sentido en que Saporosi (2018) siguiendo a Eve Sedgwick [2003] entiende las “lecturas reparativas”: no como noción clínica sino “como una forma de llevar adelante un proceso de elaboración y reposición, íntimo, familiar y/o generacional, que intenta reordenar el lugar de las experiencias placenteras y/o dolorosas bajo un nuevo marco interpretativo, que habilite ‘las posibilidades éticamente cruciales de pensar que el pasado pudo haber sucedido de otra manera’” (Saporosi, 2018: 104).

El último caso en el que nos detendremos evidencia el modo en que la memoria *abraciva* acontece ya no a partir de la lectura de un texto proveniente de un archivo familiar, que sirve como soporte para el encuentro, dado que, si existió un documento escrito, éste permaneció ausente (o tuvo una presencia espectral) porque fue robado o extraviado. En efecto, Andrea Suárez Córica pudo recuperar muchos años después, una serie de poemas de su madre, Luisa Marta Córica, gracias a que un compañero y amigo

de su madre los había conservado. Andrea los editó y publicó en 2015 dentro de la colección Los Detectives Salvajes bajo el título de *La niña que sueña con nieves*. Ahora bien, Andrea no se propuso reescribir uno de los poemas de la madre. El compañero de militancia que conservaba los originales también le había comentado que antes de ser asesinada Luisa se encontraba trabajando en una novela cuyo título era lo único que él recordaba: *Luis ¿y la revolución?*, porque el personaje principal estaba inspirado en él. A partir de la ausencia del texto y el recuerdo del título, Andrea emprende el desafío de escribir esa novela desaparecida, en la cual van a aparecer algunas cartas que su madre intercambiaba con una compañera que estaba exiliada en Bélgica desde diciembre de 1974:

Sí, hay algo de eso, de completar lo que ella no pudo, un poco de continuar este diálogo con ella. Se juegan varias cosas me parece. Primero un placer mío con la escritura. No voy a hacer algo que no tenga nada que ver conmigo. Y me viene como anillo al dedo por esta preocupación mía por la transmisión. Ella me cede el título, yo escribo la novela. Ella me cede el ruido de las teclas de la máquina de escribir y yo escribo poemas (Entrevista a Suárez Córica, 29/09/2017).

En el proceso de escritura se realiza una forma de memoria *abraciva*. Andrea va retomando y reescribiendo la novela, sin apuro, en distintos momentos de su vida. De alguna forma, podría pensarse que darla por concluida sería interrumpir el diálogo que la hija logra establecer, en breves instantes de fusión y radiación poética.¹⁶⁸ Esto explica que la novela, iniciada en 2001, siga inédita. En el epílogo a *La niña que sueña con nieves*, Suárez Córica define el proceso de armado de ese libro como “una temporada con mi madre” (Córica, 2015: 61). Por esta razón, cuando llega la hora de sentarse a escribir el epílogo, lo cual supone el cierre del trabajo, lo hace con la angustia propia de las despedidas. De manera significativa, Suárez Córica utiliza para referirse a ese proceso de selección, reescritura, interpretación y ordenamiento del libro de Luisa, la imagen del abrazo: “si estamos hechos de palabras, mi madre ha nacido nuevamente en cada una de

¹⁶⁸ Raquel Camps también publicó un poemario de su madre dentro de la colección Los Detectives Salvajes –lo abordaremos en el capítulo 8–, *Hubiera querido* (2010) de Rosa María Pargas. Refiriéndose al proceso de armado del libro cuenta que: “Costó tres años hacer el libro. Ahí es donde realmente empecé a tener una relación con mi vieja, donde la empecé a conocer sin intermediarios. Porque cuando uno no tiene recuerdos, los vivís a través de otro, reconstruís a esa persona con las características que le pone el otro. Pero cuando ponía las poesías sobre la cama, se generaba un momento de intimidad tan fuerte que a veces las guardaba a todas porque no podía seguir. Creo que en ese momento la parí a mi vieja” (Budasoff, 2016). Pargas estudió Sociología en la Universidad de Buenos Aires y militó en las Fuerzas Armadas Peronistas (FAP). Estando detenida en el penal de Rawson entre 1972 y 1973 conoció a Alberto Camps –uno de los sobrevivientes de la masacre de Trelew–. Una vez amnistiada se casó con él e ingresaron a Montoneros a partir de la fusión con las Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR). Fueron detenidos nuevamente en 1974 y se exiliaron en Perú, México e Italia. Finalmente, decidieron continuar con la lucha y retornar a la Argentina. Rosa María Pargas fue secuestrada el 16 de agosto de 1977 a los 28 años y aún continúa desaparecida.

ellas. Y se ha hecho presencia poética. *Abrazadora*. Cada palabra suya es un mundo nuevo y joven al que me lanzo con enorme placidez. Vuelvo a estar en él. Con ella. Y por ella. Por mérito propio: el de su poesía” (Córica, 2015: 69. La cursiva es nuestra).¹⁶⁹

La recurrencia de las memorias *abracivas* en los textos de nuestro corpus, nos permite pensarla como estructura de sentimiento de la generación de hijos e hijas: la escritura hace y despliega memorias, a través de procedimientos verbales en torno al abrazar/abrasar que recurren a la prosopopeya o a la intervención del archivo como recursos compositivos privilegiados. En este sentido, la noción describe sólo aquellos casos específicos en que los sujetos se funden y devienen, en la poesía, una luz indistinguible con la generación asesinada en los setenta –tal como vimos en esta pequeña muestra-, en intentos comunicativos que ponen en juego una serie de técnicas, posicionamientos políticos y éticos que actúan en el marco de la producción estética. Cabe destacar que un aspecto fundamental de la noción de memorias *abracivas* radica en que no habría una esencia en los hijos que los defina de una vez y para siempre en las producciones que realizan, como sugieren enfoques que la conciben como una “generación de la posmemoria”, basándose en la perspectiva propuesta por Marianne Hirsch (2015) para el estudio de la generación de hijos e hijas de deportados o sobrevivientes de la Shoá. En el próximo apartado desarrollaremos algunos de los problemas que plantea este marco teórico.

¹⁶⁹ Recientemente Suárez Córica ha presentado la instalación “El abrazo de los objetos: Ejercicios de memoria” (2020) en el Centro de Arte de la UNLP. En la misma propone al espectador un recorrido por el archivo que ha conformado en torno a la figura de su madre, poniendo de manifiesto una política de los afectos en clave de resistencia que ya había formulado en una ponencia “La niña y el archivo” (2019): “Qué es toda esta pulsión de archivo que me ha acompañado desde niña? ¿Dónde rastrear el origen de todas las acciones que conllevan un archivo como seleccionar, poner en serie, rotular, inventariar, consignar. La respuesta me lleva a la palabra microrresistencia. La genealogía se inicia en 1975, año en que el terrorismo de Estado arrebató la vida de mi madre, Luisa Marta Córica, de 30 años, militante peronista. Yo tenía 8 años y medio. Ese hecho irrumpe en mi vida y el archivo será una forma de resistir. De sobrevivir. El archivo será la materialidad que formará un dique de contención. El primer acervo: las pertenencias de mi madre, ropa, libros, fotografías que me acompañarán de por vida, como una segunda piel. El tiempo de guarda será infinito. Nada será desechado, así de simple, sin obrar ningún imperativo categórico” (Suárez Córica, 2019: 245). En la promesa siempre a futuro del archivo y en los diálogos que habilita a lo largo del tiempo la hija puede construir una identidad artística: “en verdad no se guardan cosas; se guarda tiempo y se guardan sentidos a construir. Se guarda futuro. En cierto sentido el archivo es una apariencia. Es la punta de un iceberg. Sé que seguiré otorgando al archivo un tiempo de guarda infinita ya que en él guardo las reliquias insignes de un proyecto identificador vital para la niña que fui y que se ofrece ahora, más que nunca, como posibles obras por venir para la artista visual que soy” (Ibíd. 250).

Problemas del concepto de posmemoria para pensar el caso argentino

El concepto de posmemoria propuesto por la académica estadounidense Marianne Hirsch ha tenido una profusa circulación entre los estudios que han abordado producciones artísticas de la generación de hijos en nuestro país, con particular énfasis en cine (Quítez Estévez, 2013; Kramer, 2015) y narrativa (Logie y Willem, 2015; González Álvarez, 2020), aunque como señalamos en la Introducción en los últimos años algunos trabajos la han utilizado para abordar escritos poéticos (Bolte, 2016; Straccali, 2020).¹⁷⁰ Hirsch atribuye el origen del interés por los Estudios sobre memoria y transmisión generacional en Estados Unidos a los estudios sobre la “segunda generación” que comienzan a desarrollarse en la academia norteamericana a partir de la publicación en la década del setenta de *Living after the Holocaust* (1975) de Arlene Stein y *Children of the Holocaust* (1979) de Helen Epstein. Esos trabajos motivaron la conformación del primer grupo de apoyo para hijos de supervivientes del Holocausto en Estados Unidos. Al analizar la dicotomía Historia y Memoria, la autora remarca que la poesía es sólo una de las muchas formas de transmisión, y así justifica que se va a centrar en otras manifestaciones que considera más relegadas, tales como la historia oral, la fotografía y la performance. En nuestro país, por el contrario, asistimos a un interés inverso, en tanto la poesía, de alguna forma, ha quedado relegada en los trabajos dedicados a la transmisión y problematización del pasado reciente.

La autora se sitúa en un campo que, si bien se circunscribe a los estudios sobre memoria, es subsidiario en gran medida de los estudios de la performance, los estudios de género y el psicoanálisis. Para Hirsch, esta generación “se propone reactivar e individualizar de nuevo estructuras memoriales políticas y culturales más distantes, reinvistiéndolas con formas de expresión estética y de mediación familiar enriquecedora” (Hirsch, 2015: 58). En efecto, rastrea en varios teóricos los intentos por definir la especificidad de la particular relación con el pasado que establece la “segunda generación”, en especial con la memoria de los padres, en algo que se ha considerado un síndrome tardío, y ha recibido las siguientes denominaciones según cada autor: “memoria ausente (Ellen Fine), memoria heredada, memoria tardía, memoria prostática (Celie Lury, Alison Landsberg), memoria *trouée* (Henry Rzymow), *mémoire des cendres* (Nadine Fresco), testimonio vicario (Froma Zeitlin), historia recibida (James Young), legado

¹⁷⁰ Además ha sido utilizado por tres autores de nuestro corpus: Julián Axat en “Tiempo futuro. Posmemoria, poesía y justicia” (2017-b), Nicolás Prividera en *El país del cine. Para una historia política del nuevo cine argentino* (2014) y Emiliano Bustos en “Poesía y después” (2018-a).

espectral (Gabriel Schwab)” (Hirsch, 2015: 16-17). Cabe mencionar que Michel Pollak también llamaba la atención sobre los acontecimientos vividos en términos de “efecto dominó” que se oponen a aquellos vividos personalmente, en el sentido de que la persona puede no haber participado en ellos pero sus representaciones ocupan un espacio como si los hubiese vivido (Da Silva Catela, 2002: 65).

La posmemoria, dice Hirsch, no es idéntica a la memoria, se asemeja en su fuerza afectiva y en sus efectos psíquicos, pero no son recuerdos, son destellos de imaginación, ritornellos quebrados, un lenguaje del cuerpo. En este sentido, la considera una estructura de transmisión generacional inserta en varias formas de mediación que darían cuenta de una experiencia traumática intergeneracional y transgeneracional. Nos preguntamos si es posible conceptualizar las producciones del colectivo de hijos de militantes setentistas bajo el concepto de posmemoria, teniendo en cuenta que resulta problemático el modo en que considera que la conexión de la posmemoria con el pasado está mediada por el recuerdo y por la imaginación y la creación. En efecto, cabe preguntarse si acaso esta no es la ontología de toda memoria.

Beatriz Sarlo por su parte, señalaba ya en una temprana recepción-impugnación que hace de Hirsch en nuestro país, que no hay un rasgo específico que muestre la necesidad del concepto de posmemoria: “se dice como novedad algo que pertenece al orden de lo evidente [...] es obvio que toda reconstrucción del pasado es vicaria e hipermediada, excepto la experiencia que ha tocado el cuerpo y la sensibilidad del sujeto” (2005: 128-129). Incluso, para la autora, habría que sospechar o al menos tener en cuenta que muchas veces las mediaciones se confunden con la experiencia de lo vivido. Este fenómeno lo encontramos analizado en profundidad en el trabajo con testimonios de familias en las que un abuelo fue soldado o funcionario nazi realizado por Welzer *et al.* (2012), con la intención de comprender cómo trabaja la transmisión de memoria generacional al interior de una familia. Los autores señalan que las ficciones, libros o películas, se presentan como marcos fidedignos de referencia, modelos de interpretación de cómo sucedieron los hechos históricos y además permiten comprender y narrar la propia historia de vida. En las entrevistas que realizan, observan una tendencia a intercalar o mezclar imágenes y escenas de películas y documentales con los fragmentos autobiográficos “por otro lado, los entrevistados interpretan las imágenes y relatos de medios audiovisuales y especialmente de películas de ficción como hechos verídicos del pasado” (2012: 128). En neurociencias este fenómeno se denomina “amnesia de la fuente”

(Welzer *et al.*, 2012: 138): si bien el testigo brinda un relato coherente, confunde la fuente de donde proviene dicho recuerdo.

Volviendo a Sarlo, coincidimos en que no habría una diferencia productiva entre memoria y posmemoria, tal como propone Hirsch.¹⁷¹ Más aun teniendo en cuenta las características que da al fenómeno: el carácter mediado de los recuerdos, el vínculo afectivo con el objeto, la fragmentariedad en la elaboración de las narraciones sobre ese pasado. Sarlo sostiene que la única distinción efectiva estaría únicamente en la implicación subjetiva y psicológica de ser hijos de una víctima del genocidio,¹⁷² la cual tendería a caer, por lo general, en una perspectiva complaciente y acrítica en la relación con ese pasado –el eje de su crítica es el film *Los rubios* (2003) de Albertina Carri–.¹⁷³

¹⁷¹ Si bien compartimos las críticas formuladas por Sarlo, no estamos de acuerdo en la comparación generacional que realiza en un momento de su argumentación entre los hijos de la resistencia peronista y los hijos de desaparecidos, hijos del '55, podríamos decir, e hijos de los '70. En primer lugar, no son casos comparables porque la diferencia radica en la práctica social genocida. La renegación social que incide en un pacto denegativo familiar enfrenta a los hijos con el problema de los silencios, los huecos y los vacíos en la transmisión de memoria, no provocados por diferendos político-ideológicos o creencias irreconciliables entre generaciones sino producto del terror causado por la dictadura militar y la reproducción e irradiación en el cuerpo social. En este sentido, la proscripción del peronismo formulada en el Decreto-Ley 4161 de la dictadura cívico-militar de 1955 habilitó, creemos, otro tipo de silenciamiento que nada tuvo que ver con la parálisis en el cuerpo social que supone el genocidio. Mientras que en el primer caso la sociedad atravesó un proceso de politización creciente que culminó con la militancia radicalizada de los '70, en la sociedad de la posdictadura se visibiliza una creciente despolitización en sectores que una década atrás participaban activamente en distintas organizaciones políticas. En esta posibilidad o no de articular un pensamiento político nos parece que se pone en juego la diferencia que hace al proceso social total de ambos contextos históricos.

¹⁷² En la idea de Sarlo gravita la definición que Heinz Kohut piensa para el trauma en tanto concepto psicoeconómico que se refiere a la intensidad del afecto y no tanto al contenido representacional (Borghy y Copolechio, 2014, p. 69). Como el objetivo del presente apartado es discutir específicamente el concepto de posmemoria, dejamos de lado las críticas que se podrían formular a la operación política de *Tiempo pasado*, puesto que la autora produce un desplazamiento de la impugnación de la posmemoria, al rechazo de la dimensión cognocitiva sobre los eventos del pasado que implica el concepto de memoria, desautorizando así el relato de los testigos, los sobrevivientes y los familiares de víctimas del genocidio. Este tipo de posturas fueron defendidas incluso por ciertos sectores progresistas que de manera acrítica realizaron una recepción y aplicación literal de lo postulado por Giorgio Agamben en *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III* [1998]. La idea de que el testigo ideal en los campos de exterminio del nazismo es el musulmán, mientras que el sobreviviente es un seudotestigo, porque testimonia de un testimonio que falta (2000: 34) tiene su génesis en una lectura algo reductiva del pensamiento de Primo Levi, quien planteaba la diferenciación entre testigo perfecto y sobreviviente a partir del respeto por quienes habían perecido en el campo, mediado por su propia experiencia como sobreviviente. Más allá de las dificultades históricas que plantea comparar al musulmán con el detenido-desaparecido argentino, el sobreviviente “habla *de sí y de los desaparecidos*, o puede incluso hablar *con ellos*; no habla *por ellos* más que en un sentido ético (no *en lugar de*, sino *en nombre de*). Como dice Jinkis, sostener que el testigo verdadero es el que desapareció y no volvió o el que fue reducido a una condición subhumana y no puede entonces testimoniar es, simplemente, desoírlo, ausentarlo, exiliarlo (Strejilevich, 2019: 47). Más discusiones con las posturas que a partir de la lectura de Agamben desautorizan el testimonio del sobreviviente se encuentran en Jinkis (2011: 110) y Amar Sánchez (2020: 42-45).

¹⁷³ Por el contrario, en cada diálogo entablado con la generación de los padres, se producen tensiones, cuestionamientos, interpretaciones que dan cuenta de conflictos políticos, generacionales, familiares o literarios, como los que encontramos por ejemplo en poemas como “Ausencia” de Emiliano Bustos: “No somos un equipo, verdaderamente / No somos un equipo. / Vos no estás, tendrías que estar. Para ser un equipo / tendrías que estar. / Aun así, / no deslindo responsabilidades. / Como si te llevara del brazo / (serías

En este sentido su crítica se podría asociar con los postulados teóricos de Dominick LaCapra (2009) referidos a los procesos complejos imbricados con el duelo y la elaboración del trauma –o catástrofe identitaria, preferimos decir nosotros siguiendo a Feierstein– que implican reconvertir el *acting out* y la memoria que no ha sido reelaborada en manifestaciones estéticas. LaCapra establece relaciones entre psicoanálisis e historia y distingue entre lo que denomina memoria primaria y memoria secundaria. La primera sería la de aquella persona que ha experimentado un acontecimiento pasado y lo recuerda de una manera determinada, mientras que el segundo es el resultado del trabajo crítico sobre la memoria primaria, tarea que está a cargo de quien pasó por la experiencia relevante o por un analista, observador o testigo secundario. Sarlo plantea algo similar, aunque sin hacer referencia al autor, cuando dice que “bastaría con denominar memoria a la captura en relato o en argumento de esos hechos del pasado que no exceden la duración de una vida. Éste es el sentido restringido de memoria” (2005: 128); en su versión extensiva, esta memoria puede convertirse en un discurso producido en segundo grado “con fuentes secundarias que no provienen de la experiencia de quien ejerce esa memoria” (2005: 128). El desarrollo de LaCapra permite pensar la relación entre generaciones no como diferencia tajante (contrariamente al concepto de posmemoria), dado que una gran cantidad de hijos e hijas fueron testigos directos de la vida en la clandestinidad, del secuestro de sus padres, fueron apropiados por militares o cómplices civiles, padecieron torturas¹⁷⁴ en los casos que fueron secuestrados y llevados a los Centros Clandestinos para interrogar a los padres (por eso la Justicia les permite declarar hoy como víctimas y testigos directos en los juicios por Crímenes de Lesa Humanidad o Genocidio), fueron asesinados en los operativos o por su propia militancia e incluso también fueron alcanzados por el dispositivo de la desaparición.

Así, por ejemplo, el poeta y editor Julián Axat tenía siete meses cuando secuestraron a sus padres. Cuando declaró como testigo en el juicio por el Centro Clandestino de Detención “La Cacha” expresó, poniendo en cuestión la argumentación agambeniana:

Es raro que los hijos de los desaparecidos, que vivimos pocos años o meses con ellos seamos testigos. Los verdaderos testigos son los que no están [...] Nuestros cuerpos de algún modo percibieron o sintieron esto que hicieron las patotas. Si yo tenía 7 meses y

un viejito, te lo recuerdo), / te acompañé visitando esas tumbas que no imaginabas” (2011: 44) o en la crítica a la lucha armada realizada por Julián Axat en *Yumynarya* (2008): “las extremas generaciones / militaricen los rayos / los vacíen de luz / hagan del verso una piedra” (2007: 55).

¹⁷⁴ De hecho en los Manuales de contrainsurgencia de la CIA o en cursos como “Métodos de interrogatorio” de la Escuela de las Américas se recomendaba que para hacer hablar a las mujeres, lo mejor era torturar a los hijos delante de ellas (Duhalde, 1983, p. 42).

lloré, el sólo hecho de haber estado ahí me hace ser un testigo legítimo y ello revalida la posición de los hijos en este juicio (“Julián Axat”, 2014).

Aquí se plantea el problema de determinar, no ya si hay alguna especificidad que diferencie las memorias de los hijos de otras memorias, sino de cómo dar cuenta de sus experiencias en tanto víctimas; ¿si denominarlas segunda generación resulta problemático, por qué seguir reproduciendo estos conceptos? Ciancio realiza una crítica similar:

No sería el concepto de segunda generación en el sentido que lo utiliza Hirsch, sino, en todo caso, aquel con el que Susan Rubin Suleiman llama a los niños pequeños que sobrevivieron la Shoa: la generación 1.5. Porque estuvieron allí pero no tendrían recuerdos posibles de los hechos traumáticos debido a la edad que tenían. Aunque en el caso de la generación de hijos en la Argentina muchos sí recuerdan el momento en que secuestraron o mataron a sus padres, un núcleo temático que no es reductible al *reembodiment*, o *performance* del recuerdo como el que supone el trabajo de la postmemoria (2013: 6).

Esta extrapolación de la idea de segunda generación a un contexto histórico-social diferente provoca la impugnación de algunos investigadores. El psicólogo chileno David Becker ya señalaba la inadecuación del concepto en 1994: “sería incorrecto hablar de ellos como segunda generación, ya que han experimentado y vivenciado la guerra y la persecución, las separaciones precoces y la amenaza directa a ellos mismos” (99). Además, el estado de la desaparición del familiar es algo que se perpetúa, los hijos en sus infancias vivieron así esa experiencia. Eva Alberione, por su parte, critica también la idea de segunda generación cuando es utilizada para referirse a los exiliados hijos:¹⁷⁵

Numerosos autores - aún a pesar de reconocer las limitaciones que plantea y su carácter controversial- utilizan la categoría ‘segunda generación’, justificando este recorte conceptual en que para los hijos se trataría de una postexperiencia represiva, casi por lo general traumática. No obstante, se destaca que la noción resultaría pertinente no sólo por tratarse de los hijos de familias exiliadas, sino porque a pesar de vivenciar el exilio en primera persona, para ellos ‘las víctimas directas en términos oficiales y en su propia percepción fueron los padres’ [...] En nuestro caso, preferimos trabajar con la noción de exiliados hijos [...] ya que consideramos [...] que referirse a los hijos como ‘segunda generación’ oculta e invisibiliza el hecho de que esos niños fueron víctimas en primera persona de la represión y el destierro. Creemos además que se trata de un trauma exiliar

¹⁷⁵ Eva Alberione propone definir de esta manera la experiencia en el exilio de hijos e hijas en “Narrativas contemporáneas de los *exiliados hijos*: Esa particular manera de contar-se” (2016). Los beneficios del concepto radicarian según Alberione en que “de algún modo pone foco en la percepción o incluso en la propia conciencia de los hijos acerca del accionar del terrorismo de estado sobre sus propios cuerpos y sus vidas, y no sólo sobre las de sus padres” (5). Como antecedentes de la propuesta de la autora se encuentra el film de Violeta Burkart Noé y Analía Miller *Argemex, exiliados hijos* (2007), mientras que María Rosa Lojo la enuncia en un artículo de 2010 “Los hijos del amor y del espanto” con motivo de la conmemoración de los 70 años del exilio Republicano español.

particular, diferente al de los padres, atravesado por cierta imposibilidad de comprender desde la mirada infantil la complejidad de lo que estaba ocurriendo (2016: 5).

Investigaciones recientes llaman la atención sobre la tradición académica en la que se inscriben este tipo de utilizaciones. Florencia Basso (2016) señala que:

no se puede hacer un uso acrítico del concepto, esto es, no dimensionar las profundas diferencias entre el caso de la segunda generación de víctimas de la *Shoah* y el caso de los/as hijos/as de la última dictadura cívico-militar argentina o de las del Cono Sur. Sin dejar de lado los avances anglosajones en el campo de los *Memory Studies*, debemos, sin embargo, escapar al formato del “modelo del Holocausto” (64).

Lvovich y Kahan en “Los usos del Holocausto en Argentina. Apuntes sobre las apropiaciones y resignificaciones de la memoria del genocidio nazi” (2016) contribuyeron a historizar y analizar de qué manera esta tendencia a pensar lo ocurrido a partir de un reservorio de significados, conceptos y metáforas del genocidio nazi, ya estaba presente en nuestro país desde fines de la dictadura, a través de las acciones impulsadas por los organismos de Derechos Humanos en su reclamo de memoria, verdad y justicia.¹⁷⁶ Tal como lo expresa Andreas Huyssen (2002), “en el movimiento transnacional de los discursos de la memoria, el Holocausto pierde su calidad de índice del acontecimiento específico y comienza a funcionar como una metáfora de otras historias traumáticas y de su memoria” (17-18).

Por su parte, Lucas Saporosi (2018) no recurre al saber histórico para refutar la aplicación de la noción de segunda generación, dado que esta se encuentra en los mismos textos que analiza, las autoficciones narrativas de hijos e hijas:

La pregunta por la identidad y por cómo nombrarse en el proceso de sus memorias aparece de manera recurrente en el desarrollo de sus producciones. Por ejemplo, Marta Dillon se nombra como ‘sobreviviente’, Raquel Robles, lo hace como ‘pequeña combatiente’ y Ángela Urondo Raboy, como ‘los desaparecidos más jóvenes’ [...] Por tanto, la categoría ‘segunda generación’ queda desdibujada en el planteo y se asume, en todo caso, una coexistencia entre ambas generaciones, recuperando las marcas propias y singulares de aquellas experiencias y de sus recuerdos. Esta cuestión ha permitido que las configuraciones de la identidad en torno a estos acontecimientos adquieran una dimensión histórica y política fundamental sobre la esfera pública. El concepto de

¹⁷⁶ Perla Sneh en *Palabras para decirlo: lenguaje y exterminio* (2012) analiza de qué manera el movimiento de Derechos Humanos reelabora distintas tradiciones en el reclamo de justicia que diversas colectividades judías habían desarrollado en la década del '60 en el reclamo de Juicio y Castigo para los criminales nazis: “Podemos ubicar también tramas menos evidentes: inscriptos en las brumosas memorias urbanas están los carteles que presidían –sobre todo en los años '60- los actos conmemorativos de cada aniversario del levantamiento del ghetto de Varsovia: *No olvidar, no perdonar*. O, también, en un idish que parece redundante pero no lo es, *Zolst guedenken un keimol nisht farguesn* –‘recuerda y nunca olvides’. También ocurría que unos días antes o unos días después había *otro* acto, con *otro* cartel, que pregona, con entonación universalista –que los términos ‘olvidar’ y ‘perdonar’ negados parecían cuestionar-: ‘Nunca más el nazismo’. Así, la memoria judía escribía en las calles argentinas la tensión –política- entre dos expresiones que, con el tiempo, inauguraron, por inquietante derecho propio, un nuevo diccionario argentino: *Ni olvido ni perdón / Nunca más*” (Sneh, 2012: 263).

posmemoria, dado el contexto histórico para el cual fue pensado, no admite esta centralidad política ni remarca el carácter conflictivo de la irrupción de la memoria, en tanto construcciones sociales en disputa por delimitar sentidos sobre el presente y la historia (80).

Sin embargo lejos estamos de arribar a un consenso respecto al tema. Recientemente Basile y Chiani (2020) utilizan “segunda generación” para englobar la experiencia de hijos de militantes perseguidos y de hijos de perpetradores en el contexto de la conformación de la agrupación Historias Desobedientes.¹⁷⁷ Si bien ambos actores son parte de una misma generación, consideramos que se pierde de vista la especificidad de las experiencias puestas en juego. Mientras que los hijos fueron un actor fundamental en la lucha contra el pacto social renegatorio,¹⁷⁸ que posibilitó entre otras cosas en 2004 la derogación de las Leyes de impunidad; los hijos de represores en tanto voz colectiva, son en realidad un emergente más de esas conquistas, lo cual no desmerece en nada su compromiso con las demandas históricas de memoria, verdad y justicia del movimiento de Derechos Humanos. Por cierto, es importante destacar que ambos colectivos dan cuenta de dos tipos diferentes de violencia, una Estatal y paraestatal y la otra familiar.

Encontramos también cuestionamientos semejantes a los citados, que discuten la idea de segunda generación, en algunas de las víctimas directas de la última dictadura cívico-militar;¹⁷⁹ en todo caso, podríamos pensar como segunda generación a los nietos o

¹⁷⁷ De alguna manera, Chiani y Basile (2020) continúan el análisis desarrollado por Basile en *La narrativa argentina de HIJOS* (2019). En el capítulo 6 “Infancias violentas. Los relatos de los otros hijos” aborda un corpus constituido por el libro de entrevistas *Hijos de los 70. Historias de la generación que heredó la tragedia argentina* (2016) de Astrid Pikielny y Carolina Arenes, *Papá* (2003) de Federico Jeanmaire, *Una misma noche* (2012) de Leopoldo Brizuela y *Soy un bravo piloto de la nueva China* (2011) de Ernesto Semán. Estos textos, en diferente medida, logran abrir un espacio para interrogarse sobre aquellos hijos e hijas de represores o colaboracionistas civiles que estuvieron vinculados al genocidio desde otro lugar. “Son sujetos que no lidian con figuras espectrales sino con monstruos reales”, que tironean las subjetividades entre los afectos, la ética y la política. Las ficciones, por su parte, ponen en escena la construcción de memoria por fuera de las búsquedas de los afectados directos, conecta a las memorias con otros saberes y multiplica los puntos de vista, provocando diálogos con otros textos y tradiciones literarias. De alguna forma, el capítulo da cuenta de la apropiación por parte de una amplia mayoría de la sociedad civil de las políticas de memoria, verdad y justicia impulsadas por el movimiento de Derechos Humanos e institucionalizadas como política de Estado por los gobiernos de Néstor Kirchner y de Cristina Fernández.

¹⁷⁸ No sólo en el pasado, sino también en los procesos de consolidación de las políticas institucionales implementadas con el fin de condenar las violaciones a los Derechos Humanos. Una anécdota de Andrea Suárez Córca es particularmente interesante porque da cuenta de la militancia individual que esta generación lleva a cabo en distintos ámbitos de la vida cotidiana: “mi hija de 10 años me había comentado que no se había hablado en su curso sobre el motivo del ‘feriado del 24 de marzo’ (Día Nacional de la Memoria por la Verdad y la Justicia). En la reunión de padres consulté a la docente si había sido así y me dijo: ‘No hablé sobre *el tema* porque en realidad no sabía cómo tratarlo’. Inmediatamente muchos padres dijeron ‘No es necesario que se hable en la escuela, mientras se hable en la casa’ y otros ‘Son muy chicos todavía’. Sólo una madre, de un total de 20 padres, hizo suyo mi reclamo. Quizá comprendía que hay una explicación posible para alumnos de cuarto grado de una escuela pública de la ciudad de La Plata” (2010, 23).

¹⁷⁹ Dentro de este corpus tampoco hay consenso. Ramón Inama en “Algunas reflexiones a partir de la participación de los hijos e hijas de desaparecidos en los Juicios de Lesa Humanidad” (2020) utiliza primera

a los hijos de la militancia perseguida en los setenta nacida a partir de la década del Ochoenta si bien, como vimos, muchos militantes todavía eran perseguidos hasta fines de la década. En un artículo-manifiesto “El Cuco, los güerfanos, la glotonería de los normales y la elaboración de morcilla (2018), escrito por tres integrantes del Colectivo de Hijos, se reflexiona sobre la imposibilidad de decir la propia experiencia a partir de esta conceptualización:

¿Por qué se nombraban, se visibilizaban y se constituían en objeto de demanda los ‘niños desaparecidos’ pero no, los niños asesinados, secuestrados, torturados, nacidos en prisión, clandestinos, exiliados...? Nos recordamos nombrados ‘hijos de desaparecidos’ por los organismos de derechos humanos y cierta prensa sensible al tema, quienes iban tejiendo una narrativa en la que los niños y adolescentes de entonces fingíamos de actores de reparto de una tragedia protagonizada por otros” (180).¹⁸⁰

En este marco, en lo que hace a la denominación generacional, mantener “hijos” supone adoptar un posicionamiento ético y político explícito. Consideramos que la indeterminación o confusión que puede generar en una persona no cercana al tema, es necesaria incluso para que en su reposición se siga diciendo, formulando, en un acto de transmisión, la importancia de no olvidar la catástrofe que implica un genocidio en las generaciones posteriores. Seguimos hablando de hijos, abuelas, madres sin modificadores indirectos porque el origen de nuestra sociedad actual se relaciona con ese acontecimiento trágico, con ese vacío que dejó la dictadura.

Para discutir la categoría de posmemoria y la idea de segunda generación que ésta implica, Luz Souto propuso pensar la particularidad de las producciones estéticas de hijos e hijas a partir de la noción de intermemoria, en tanto se trataría de memorias entre o en medio de dos experiencias. Esta consiste en “una reconstrucción escalonada, gradual, que

generación para referirse a la de los padres: “Podríamos decir, que en Argentina desde la vuelta a la democracia en 1983, la figura del testigo y el término testimonio han sido asociados casi indefectiblemente a los sobrevivientes de la última dictadura militar, iniciada el 24 de marzo de 1976. Dentro de este grupo son considerados militantes políticos, familiares y/o amigos, pertenecientes todos ellos a la denominada primera generación, es decir, la que recibió en carne propia los efectos directos de la represión ejercida por parte del terrorismo de estado” (213). Inama es hijo de Daniel Alfredo Inama, militante del Partido Comunista Marxista-Leninista (PCML) que fue secuestrado el 3 de noviembre de 1977.

¹⁸⁰ Con motivo del suicidio de Virginia Ogando, hija de desaparecidos que estaba buscando desde hacía 35 años a Martín Ogando, su hermano, nacido en un Centro Clandestino de Detención, la escritora Mariana Eva Pérez expresó con profundo dolor y patetismo en un artículo difundido por diversos medios del país: “Que me digan ahora que los hijos son la segunda generación de afectados o que son portadores de una ‘post-memoria’, categorías extrapoladas del Holocausto que sólo sirven para evitar pensar en el alcance directo del accionar genocida sobre los hijos. Que me digan ahora que los hijos ya recibimos nuestra reparación, que el Estado no nos debe nada, que esa deuda fue saldada con títulos públicos. Que me digan ahora que es más urgente ocuparse de las víctimas del paco que de los hijos de desaparecidos. La muerte de Virginia nos confronta con la necesidad y la urgencia de pensar en los efectos en el presente de eso que amenaza con volverse pasado épico, mito fundante, discurso en el fondo vacío si disociamos a los desaparecidos de las familias que aún hoy sufren su ausencia” (Pérez, 2011: 70).

afecta directamente a quien la enuncia y que va cambiando a través de los años, modificándose tanto por los aspectos colectivos [...] como por la maduración personal” (2015: 192). Esta propuesta, en contraste con la de Hirsch, contempla la dimensión política que constituye a estas producciones: “ancladas en el relato de los otros pero también en sus experiencias concretas, construye un arte político que se enfrenta a la ‘memoria falsa’” (Souto, 2016: 206), es decir las memorias de la renegación social sea bajo la forma de “teoría de los dos demonios” o de “teoría de la reconciliación nacional”.

De esta manera, en relación al problema teórico-metodológico que desarrollamos, podemos distinguir la especificidad de las memorias artísticas de la generación de hijos e hijas a partir del dialogismo que implica la noción de intermemoria, en la medida en que el diálogo con el fantasma de los padres vuelve posible, en diversos contextos, la transformación de la propia identidad pero también la memoria que de ellos se tiene. Resulta importante señalar que desde esta perspectiva las memorias del pasado no logran determinar el presente, sino que posibilitan encuentros, al modo de citas que se figuran en obras artísticas, las cuales en su proceso de desobjetivación permiten extender el propio cuerpo como un gesto de acercamiento a las experiencias de los padres.¹⁸¹

Ahora bien, hay otra cuestión relacionada con las utilidades del concepto de posmemoria, que hace a la posibilidad de explicar la diferencia que encarnan las producciones estéticas de la generación de hijos respecto de las de la generación de los padres para representar los Setenta y el presente. Suele apelarse a ciertas características formales y temáticas de las producciones estéticas de hijos tales como el humor negro, la ironía o la ruptura del horizonte de expectativas ideológicas, etc., para señalar la distancia que las diferencia de “los testimonios y las memorias de la generación anterior” (Pighin, 2018: 125) y por expresar un “paradigma crítico” (123) de los discursos cristalizados en torno a las representaciones discursivas hegemónicas desde la década del ‘80 sobre los Setenta.¹⁸² Si bien es cierto que hay aspectos novedosos en las poéticas de hijos e hijas, muchos de los procedimientos que utilizan, los cuales suelen ser destacados por la crítica

¹⁸¹ No utilizamos la noción de intermemoria de Souto porque consideramos que no logra dar cuenta, al menos nominalmente de la particularidad de este fenómeno. El prefijo ‘inter’ denota la posición de algo en dentro de o en medio de dos cosas. En este sentido, nos parece inapropiada porque continúa contemplando la interacción de dos memorias diferenciadas, cuando lo que encontramos en este fenómeno, expresado por un amplio muestrario de imágenes poéticas, es una fusión que da lugar a una nueva memoria, la cual sugiere un salto a otro plano ontológico.

¹⁸² Es importante señalar que la defensa del concepto de posmemoria por parte de Pighin (2018) surge de las posibilidades pedagógicas que las producciones artísticas de hijos le ofrecen para trabajar las memorias sobre los setenta en el aula, perspectiva con la que acordamos, aún más teniendo en cuenta que su disciplina es la historia.

no son exclusivos de sus escritos. Por ejemplo, las novelas *Su turno para morir* [1976] de Alberto Laiseca o *Ganarse la muerte* [1976] de Griselda Gambaro utilizaban procedimientos semejantes desde una perspectiva no menos crítica de determinados aspectos de la cultura reproducida al interior de las familias o de las estructuras sindicales, las cuales propiciaban el consenso y la naturalización de las atrocidades cometidas por la dictadura, incluso en un texto testimonial paradigmático como *La escuelita* (2006) de Alicia Partnoy¹⁸³ encontramos procedimientos de distanciamiento semejantes.

Los análisis que superponen regímenes de memoria a tendencias literarias son muy comunes en trabajos que indagan en los vínculos entre literatura y memoria. Así por ejemplo, en “Representaciones del pasado reciente. Memorias encontradas y búsqueda identitaria en la generación de HIJOS de militantes de los años 70”(2015), Allende y Quiroga proponen trazar una periodización de tres momentos históricos en los que la literatura abordó el pasado dictatorial en la Argentina: un primer momento de narraciones crípticas y elípticas a principios de los ochenta (*Respiración artificial* de Piglia, *Nadie nada nunca* de Juan José Saer y *El vuelo del tigre* de Daniel Moyano); un segundo momento, a mediados de la década de los noventa, caracterizado por nuevos abordajes críticos a propósito de los años setenta (*Villa de Luis Guzmán*, *El fin de la historia* de Liliana Heker, *Dos veces junio* de Martín Kohan, *El secreto y las voces* de Carlos Gamerro) y un tercer momento iniciado tras la crisis de 2001, cuyo emergente fue la literatura de los hijos y la discusión que abrieron con las memorias construidas en más de 20 años de democracia. Si bien la periodización se centra en los estudios de Beatriz Sarlo (1987) y Miguel Dalmaroni (2004) que efectivamente leen en su contemporaneidad la novedad que implican algunos de estos textos, podríamos preguntarnos, por ejemplo, dónde están los procedimientos de oscurecimiento de los referentes en la novela más leída durante el primer período señalado: *Flores robadas en los jardines de Quilmes* (1980) de Jorge Asís.

En este sentido, creemos que antes que señalar correspondencias entre los regímenes de memoria y las tendencias literarias, sería más pertinente analizar cómo dialogan en la literatura argentina diferentes configuraciones estéticas que surgen y

¹⁸³ Consideramos importante señalar que no casualmente estos textos fueron repuestos en las librerías de nuestro país varios años después. Como señalábamos en la Introducción, el texto de Partnoy *The little school: tales or disappearance and survival in Argentina* recién contó con una traducción en 2006, mientras que la novela de Gambaro luego de ser censurada por la dictadura fue rescatada por Norma en 2002 y por El cuenco de plata en 2016. El caso de Laiseca es extraño porque el título de la novela fue alterado por Corregidor, editora responsable de su primera edición, recién en 2010 Mansalva la reeditó con su título original *Su turno*.

reaparecen en distintos momentos, las cuales trabajan sobre las representaciones discursivas de los setenta, mientras expresan aproximaciones particulares a la experiencia y a la memoria dictatorial. Tal como propone Silvana Mandolessi: “estas configuraciones no corresponden a un género literario; diversos géneros o modos pueden formar parte de una misma configuración¹⁸⁴ [...] tampoco se trata de reducir la complejidad de las obras a una lógica que las explique: rasgos de una configuración pueden aparecer –y de hecho lo hacen- en otra” (2016: 193). Las cuatro configuraciones descritas por Mandolessi son 1) la de la tradición realista, que intenta reconstruir un fenómeno de manera coherente e íntegra; 2) La espectral que se enfoca en la desaparición como técnica represiva paradigmática, “debido a las particulares características epistemológicas y afectivas de la desaparición, que resisten la construcción del sentido, la certidumbre, la visión unitaria del yo y lo social” (194); 3) La configuración pática, condicionada por la emoción que suscita la violencia y 4) La lúdica, que apela al humor, la ironía, el “uso de géneros que disocian cualquier representación realista, como el cómic, el melodrama, los cuentos infantiles, ciertas estrategias de la ciencia ficción” (195). Estos cuatro dispositivos formales de escritura no son exclusivos de la narrativa, sino que aparecen también en la poesía de hijos e hijas. En efecto, en las escenas que definimos como de construcción de memorias *abracivas* predomina la configuración espectral y la pática, en función de estas orbitan las otras dos: las configuraciones referencial y lúdica, habilitando un diálogo intergeneracional con el fantasma de los padres.

En un texto reciente, Mandolessi (2018) también discute otro de los conceptos que componen la categoría de posmemoria, el trauma. Según la autora, en el transcurso de la década de los Noventa, los estudios sobre la desaparición forzada habilitaron una superposición entre la teoría del trauma y los estudios sobre/de la memoria a partir del enfoque postestructuralista de Cathy Caruth en *Trauma. Explorations in Memory* [1995]. Esta tradición es constitutiva de la propuesta de Marianne Hirsch: “la generación de la posmemoria, al desplazar y recontextualizar en su trabajo histórico, artístico y literario imágenes muy conocidas, ha conseguido que dicha repetición sea no un instrumento de fijación o parálisis o una mera retraumatización –como es el caso frecuente de los

¹⁸⁴ En los poemas de hijos e hijas vamos a encontrar elaboraciones semejantes a las que detecta Mandolessi en la narrativa, en ellos son recurrentes los diálogos mediúmnicos incluso entre aquellos hijos que han podido cumplir con el ritual mortuorio, o bien porque sus padres fueron asesinados antes de la dictadura, o bien porque con posterioridad lograron encontrar en fosas comunes sus cuerpos. Muchas veces la preponderancia de la figura de la desaparición-forzada contribuye a olvidar las graves dificultades que tuvieron los familiares, en especial los hijos, para reconstruir la historia de los militantes asesinados.

supervivientes del trauma-, sino, sobre todo, un vehículo útil de transmisión de un legado traumático para que pueda ser elaborado” (Hirsch, 2015: 151). Lecturas como éstas, según Mandolessi, sugieren leer en la espectralidad un sinónimo del trauma: “el evento traumático no puede ser comprendido, integrado en una narrativa cuando ocurre: luego de un período de latencia el evento traumático retornará ‘literalmente’ en la forma de ‘alucinaciones repetitivas e intrusivas, sueños, pensamientos o comportamientos que se derivan del evento” (2018: 56). La autora señala que muchas veces el objetivo detrás de este tipo de abordajes radica en desarticular el pasado en el presente a partir de una patologización del texto literario, motivo por el cual las ficciones en torno a la desaparición forzada suelen ser leídas como elaboraciones del pasado y no como ficciones sobre el tiempo “que postulan la existencia del “presente” y de qué manera ese presente acoge un pasado espectral, ni plenamente presente –en tanto presencia– ni tampoco alejado y distante, sino íntimo” (62),¹⁸⁵ el cual se encuentra ligado a la tecnología de poder desaparecedora.

Veamos, a partir de dos ejemplos, la importancia que tiene la perspectiva de Mandolessi para abordar también la poesía. En la obra de Francisco Garamona,¹⁸⁶ que trabajaremos con detalle en el capítulo 7, son recurrentes las presencias fantasmales. En distintos poemas apariciones fugaces acechan de manera constante al presente, un escrito de *Pequeñas urnas* (2003) da cuenta del tópico de la luminosidad de las memorias *abracivas*, así como de la confusión de dos temporalidades sociales que irrumpen en el instante descrito: “Antes de entrar ya te habías registrado / en las persianas que combaban tu imagen, / proyectando una joroba de humo. / Alegrementemente un haz de luz se coló del patio, / volvió a interpretar tus gestos, tu cara preciosa, / tu rubia marinera en la oscuridad” (Garamona, 2003: 16). Los contrastes barrocos entre luz y sombras en la descripción conectan con el régimen de representación espectral de los desaparecidos que analizaremos en los próximos capítulos y evoca esa temporalidad sagrada a la que se refiere Mandolessi. Más adelante, la presencia que ingresa a la habitación en este poema, emprende una partida evanescente: “Cuando llegó la mañana / te despediste en el desván,

¹⁸⁵ Mandolessi trabaja sobre un corpus narrativo compuesto por *Los planetas* (1999) de Sergio Chejfec, *Los topos* (2008) de Félix Bruzzone, y *Chicos que vuelven* (2010) de Mariana Enríquez a las que se refiere como ficciones sobre el tiempo, sobre otras experiencias del tiempo –diferentes de las lineales, hegemónicas y seculares– que no se centran en el pasado sino en los modos en los que el presente acoge en el pasado espectral –ese “pasado que no pasa”– algo que lo excede.

¹⁸⁶ Hijo de Guillermo Oscar Garamona y Adriana Mónica Arias, militantes del Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT). Adriana fue secuestrada el 23 de mayo de 1977. Guillermo el 2 de marzo de 1978.

/ con las formas anteriores a la vida / que aparecían en momentos así” (Garamona, 2003: 18).

En *Subcutáneo* (2012),¹⁸⁷ Juan Aiub recrea la voz de un médico que realiza un cuestionario de rutina a su paciente: “¿toma regularmente alguna medicación? / ¿fuma? / ¿alguien en su familia ha sufrido muerte súbita antes de los 50 años?” (45), la última pregunta habilita un juego irónico en el cual el yo lírico se va desplazando paulatinamente a la escena de un interrogatorio militar, motivo por el cual termina golpeando sin cesar al médico. En este caso, consideramos que más significativo que analizar la neurosis de un hijo de desaparecido y el trauma que le produce la situación de interrogatorio, porque sus padres antes de ser asesinados seguramente sufrieron uno, sería centrarnos en los dispositivos de control y disciplinamiento corporal y social que habilita esa confluencia de temporalidades. El poema puede leerse como síntoma siniestro de una violencia que no cesa y se activa en situaciones cotidianas y banales de intercambio verbal. Por eso resulta pertinente indagar en las políticas de la literatura y del lenguaje que plantean este tipo de escritos.

Si entendemos el tiempo a la manera de Norbert Elías (2015 [1984]) como un lenguaje, una forma de comunicación simbólica que socializa al individuo e individualiza lo social, tanto el poema de Garamona como el de Aiub están dando cuenta de una concepción contrahegemónica del tiempo, en la medida en que no se adapta a su institución lineal, dado que el pasado –el genocidio- no es lo lejano, sino que habita el presente. Esta concepción del tiempo acoge los espectros del pasado, en el caso de los hijos e hijas de desaparecidos, a partir de la construcción de memorias *abracivas* que son testimonios de esa experiencia y signo de la estructura de sentimiento de la que participan los sujetos en su presente.

Partiendo de las cuestiones señaladas es que en el marco de lo que Daniel Feierstein conceptualiza como práctica social genocida, y teniendo en cuenta además lo que Ignacio Martín Baró y David Becker (1993) conceptualizan como “trauma

¹⁸⁷ *Subcutáneo* (2011) puede ser leído como un experimento poético-científico, tematizado a través de las ilustraciones que acompañan la publicación, las cuales simulan bocetos de experimentos químicos a partir de los cuales se sugiere que se desarrollarían los poemas. Los veintiséis poemas del *Subcutáneo* pueden ser abordados como movimientos experimentales de reflexión sobre la memoria y el olvido. En el primer poema, encontramos un ensayo de destilación a partir de una prenda de la madre: “experimento n° 9/ destilación: / - cortar la prenda en trozos / -balón / condensador / mechero / -mezcla agua / etanol / - fuego moderado / imperceptibles virutas de piel / sudor ansiedad / abandonan el lienzo perdidos en la mezcla ebullición controlada vapor suave gris condensa contra el vidrio escurre lenta viscosa tu esencia” (11-12).

psicosocial” –visto en el capítulo anterior–, Vicente Galli (1991) “catástrofe identificatoria”¹⁸⁸ y Gabriel Gatti (2011) “catástrofe del sentido”,¹⁸⁹ proponemos referirnos a los efectos del genocidio en términos de catástrofe identitaria. Esta denominación nos permite tener en cuenta, por un lado, los efectos de ruptura sobre las posibilidades de construcción identitaria que produce la realización material del genocidio que propone Feierstein y, por otro lado, la fractura expresada en la utilización del lenguaje que propone Gatti. Esto no implica, por supuesto, dejar de considerar la capacidad que tienen las producciones de hijos e hijas de instaurar nuevos sentidos y memorias sobre los Setenta y el presente, más allá de determinados aspectos testimoniales. De esta manera, la propuesta de catástrofe identitaria evitaría dar a los análisis de la literatura de hijos e hijas una impronta psicologista que ineludiblemente está inscrita en la categoría de trauma¹⁹⁰ y permitiría registrar los efectos del genocidio en un plano social, no solo individual. Recordemos, al respecto, los problemas

¹⁸⁸ Vicente Galli (1991) realizando un estudio comparativo entre los pacientes con psicosis y las secuelas de la dictadura en la sociedad argentina esbozaba o dejaba inferir por el lector una definición aproximada al fenómeno como “catástrofe identificatoria” (127-128). Esta se seguiría reproduciendo en una determinada duración, dado que refiere a un estado casi permanente en el que los sujetos vivencian su propia existencia como una creencia frágil y aleatoria en un contexto de desgarramiento por la percepción de ser ajeno a creencias que a otros unifican entre sí. Preferimos no denominarla de esta manera porque estaríamos haciendo alusión a sólo un sector de la población, víctima directa de la dictadura y no al conjunto social, incluso quienes brindaron consenso al exterminio, dado que atentaron contra la propia potencialidad de devenir otro en su relación con la diferencia.

¹⁸⁹ Gabriel Gatti (2011), sociólogo e hijo de un militante uruguayo detenido y desaparecido en Argentina, intenta pensar las producciones artísticas de hijos por fuera del discurso del psicoanálisis, definiendo en primer lugar la desaparición forzada como una “catástrofe del sentido” y diferenciándola de la noción de trauma y de acontecimiento. La catástrofe de sentido supondría un desajuste permanente entre las palabras y las cosas, convertido en estructura, que se caracterizaría por su intensidad y su duración en el cuerpo social que lo sufre. La catástrofe: “lo que rompe, dura. Por siempre, sin reemplazo” (37), por el contrario, la categoría de trauma supone una desestabilización profunda pero provisional, pues hay instituciones capaces de regular los desajustes. En el caso del “acontecimiento”, la desestabilización es profunda e intensa y mientras sucede, el desencaje entre palabras y cosas es absoluto. En su mismo exceso radica su imposibilidad de estructurarse, a diferencia de la catástrofe del sentido. Según Gatti, en el mundo de la desaparición forzada “la catástrofe vino para quedarse, no se supera, no se reemplaza. Se gestiona [...] de una manera y a veces de otra” (170). Así es que plantea cierta dificultad en la idea de reelaboración de la desaparición forzada que propone el concepto de trauma, por el contrario, considera que sólo es posible recurrir a distintas estrategias para construir identidades siempre desde o junto con esa marca trágica.

¹⁹⁰ Una utilización del concepto de trauma como eufemismo de golpe de estado fue publicada recientemente en la tapa del diario *La Nación* del 13 de diciembre de 2019 con motivo de la llegada del presidente de Bolivia Evo Morales como refugiado político a la Argentina: “Había pasado casi un mes en México tras su traumática salida del poder”. Consideramos a esta utilización como residual, dado que la centralidad del trauma como categoría de análisis político (despolitizador) fue muy productiva desde los noventa hasta fines de 2010. Hoy en día el concepto paraguas que cumple una función despolitizadora semejante es el de “víctima” como categoría de estudio abstracta. Amar Sánchez realiza una perspicaz interpretación del fenómeno en el que encuentra un desplazamiento de sentidos de la víctima política a la víctima humanitaria, que implica asimismo un pasaje del compromiso (en el escritor-lector, investigador, etc.) a la indignación moral del televidente: “en el presente su carácter de ‘sujeto institucionalizado’ ha opacado el pasado que dio origen a su condición [...] bajo la aparente defensa de la víctima para evitar que sea ‘congelada pasivamente’ en ese rol, terminan cuestionándola, despolitizando o neutralizando su potencial político” (2020: 46-48).

hermenéuticos y políticos que conlleva el uso muchas veces acrítico de los conceptos del psicoanálisis, señalados por Jorge Jinkis:

He podido advertir que muchos trabajos historiográficos no se privan de usar la palabra “trauma” de un modo algo acrítico, reducida al *shock* que irrumpe a través de las barreras de contacto e inunda sin control el aparato. Pero, para Freud, la pesadilla de la repetición (y no sólo en sueños, está hablando de los efectos de la guerra), incluye más que la efracción, el golpe, la pérdida [...] Freud postula allí la necesidad de un marco simbólico (cuya construcción es responsabilidad colectiva de la cultura política de una sociedad), que pueda permitir una *Agsbereitschaft*, una cierta disposición a la angustia. A veces ese marco tiene una realización local, reducida, fugaz. Quien haya visto u oído declarar a Julio López en el juicio a Etchecolatz *sabe que el testigo es el que recupera la angustia*. No vaya a creerse que la de él, también la nuestra, que tal vez es la misma (Jinkis, 2011: 89).

La hipótesis de Mandolessi según la cual la tecnología de poder desaparecedora propicia otras experiencias de la temporalidad no hegemónicas, podría complementarse atendiendo al hecho de que la desaparición no sólo es de los cuerpos sino también de las representaciones y relaciones sociales que encarnaban esos cuerpos. Si entendemos la identidad como una categoría móvil que se constituye en relación a una diferencia, a un otro, los efectos del genocidio afectarían, tal como señala Feierstein, incluso a perpetradores y cómplices a la hora de construir su propia identidad, más allá de las implicancias jurídicas de la responsabilidad sobre los crímenes de Lesa Humanidad. Los efectos sociales de esta práctica social en la construcción identitaria, los rastreamos en los estragos que la dictadura produjo en el lenguaje, pero también en la utilización que realizan hijos e hijas de estas palabras o discursos –como vimos en el capítulo anterior– para elaborar lo siniestro del presente, las continuidades del terror en la sociedad de la posdictadura, tal como lo analizaremos con mayor profundidad en el próximo capítulo.

*

Poesía y memoria adquieren forma, irrumpen, en un instante temporalmente diferente a la articulación narrativa, de ahí el abismo de sentidos que promueven no sin conflictos. De esta manera, mientras que la estabilización del estado de memoria actúa como un fundamento en la historia, en la poesía se va a producir una desestabilización de los sentidos, las interpretaciones y las cronologías que pondrá en funcionamiento mediante el trabajo con el corte, el fragmento, el ritmo -que condiciona la elección de lexemas y el orden sintáctico- y las imágenes visuales, un estado de caos semejante al de la memoria.

Las representaciones y elaboraciones emocionales sobre el pasado resultan así, más efectivas en la transmisión de memoria, representaciones e imaginarios intergeneracionales que la transmisión de conocimientos histórico-fácticos. Ahora bien, en el caso de las poesías analizadas en este capítulo, observamos que las memorias *abracivas* producen algo más que un encuentro, en la medida en que cuando acontecen se convierten en una fusión de dos singularidades que provoca un fenómeno nuevo, el cual no deja de poner de manifiesto –como veremos en los siguientes capítulos- una perspectiva crítica sobre la historia, la memoria y el presente. Las memorias *abracivas* por lo tanto se constituyen en uno de los modos centrales a través de los cuales la generación de hijos pone en relación la poesía y la memoria. De la misma manera, hemos argumentado acerca de la inadecuación del concepto de posmemoria para pensar las producciones poéticas de hijos e hijas, así como de las dos categorías que lo integran: la idea de “segunda generación” y el concepto de “trauma”.

Consideramos que para el caso de la poesía es posible abordar los distintos regímenes de memoria sobre los Setenta desde el retorno de la democracia hasta la actualidad a partir del análisis de la manifestación de distintas estructuras de sentimiento emergentes en el marco de dichos regímenes. En un sentido comparable a la concepción williamsiana de estructura de sentimiento, Deleuze y Guattari también consideran que “las figuras estéticas (y el estilo que las crea) nada tienen que ver con la retórica. Son sensaciones. Perceptos y afectos, paisajes y rostros, visiones y devenires” (1995: 179). Con la intención de ilustrar mejor cómo se configuran estas estructuras de sentimiento, vamos a cerrar este capítulo con una breve anécdota que expresa el vínculo diferencial que la generación de hijos e hijas tuvo con el lenguaje de la posdictadura y que en sus producciones, incluso cuando son reconocidas en el campo restringido de la poesía, se encuentra bajo sospecha.

En agosto de 2019 recibí por correo electrónico un texto de la poeta Alejandra Szir titulado “El presente”, en el que manifestaba la sorpresa que le había deparado la lectura de *El sexo de las piedras* (2014) de Fernando Araldi Oesterheld. En ese poemario Szir encontró una paronomasia, de gran contenido simbólico y visual, muy semejante a una que ella misma había utilizado en uno de sus últimos poemas publicados “Ni perla ni barro ni plata” (2019): “el miedo es un intento / de inmovilizar la violencia / el río se revuelve en su barro / pero si le llamaste río / revolver también es mover. / Revólver / lago quieto porque es quieto / lago corto porque es corto / todo es marrón: sangre / ojos

piel caca de río”.¹⁹¹ Este revolver entre los vestigios de la historia, entre los sedimentos de un río que se oculta en su oscuridad y abyección, juega con la imagen benjaminiana del ángel de la historia, que observa las ruinas y las catástrofes del pasado mientras es arrojado al futuro, pero también da cuenta de la búsqueda generacional que debieron emprender los hijos de la militancia setentista en Argentina para reconstruir su propia memoria-identidad. Entre los deshechos y los restos del páramo del presente se hunde la violencia, el revólver, como estrategia de resistencia y construcción política, se hunde o aguarda. Imposible saberlo.¹⁹²

El yo lírico prelingüístico y prenatal que construye Araldi Oesterheld en su primer poemario, en un momento también se pregunta: “Por qué revolver en el sentido de revólver” (30). Si bien el poeta utiliza el mismo juego léxico revolver-revólver, produce otro desplazamiento de sentidos, a partir de lo que en el mismo texto se conceptualiza como memoria náusea o memoria radiactiva. El verso estaría dando cuenta de la primera opción: la memoria como saturación, melancolía, somatización, traba en el presente.

La sorpresa en Szir dio lugar a la preocupación de que se interpretara su texto como un posible plagio de la imagen utilizada en *El sexo de las piedras*, aunque como aclaraba, había leído por primera vez el texto con posterioridad a la publicación de “Ni perla ni barro ni plata”. Azarosamente, casi por la misma fecha, la poeta María Ester Alonso Morales le enviaba el último libro de Julián Axat *Cuando las gasolineras sean ruinas románticas* (2019). En el poema “Inflama” se encontró con el mismo juego de palabras: “De qué miseria o fisura que la bordea / salgo a meterme yo y revolver / y no naturalizar -cada vez- revólver” (24). La utilización de la paronomasia a final de verso dotaba de otro ritmo al texto de Axat, instauraba nuevos sentidos. La revuelta de “Inflama” ocurre entre las vidas y los materiales del presente y hace referencia a los excluidos por el modelo económico neoliberal, como un sistema que separa lo cercano mediante la construcción de fronteras de sólido cemento o de prejuicios sociales, en este caso mediante el distanciamiento vertical: “Tan solo del otro lado del Riachuelo / ahí donde el factótum fabrica una torre de 60 pisos / a medio millón de dólares con vista a la

¹⁹¹ Fue publicado recientemente en *Hermanatria* (Szir y Alonso Morales, 2020).

¹⁹² Francisco Garamona en *Pequeñas urnas* (2003), se refiere a las armas como un juego inútil –lo cual conecta como veremos en el capítulo 7 con la estética “escuelista” que desarrollará posteriormente el poeta, caracterizada por un procesamiento de las imágenes y los discursos que habitan en la educación pública argentina-, aunque se las desentierra para interrogarlas en su misterioso silencio: “Las pistolas sobre la mesa. / La escopeta a la que se le quebró la caña / herrumbrada, aún más inútil / que el resto de las armas / desenterradas esa tarde” (24).

ciénaga” (Axat, 2019: 24). La imagen del revólver aparece más indeterminada que en los poemas anteriores y podría significar tanto la amputación de la sensibilidad en una sociedad que se abisma en la negación de la otredad y la desigualdad, como condición de supervivencia; así como también la reflexión de un yo lírico que desconfía de la naturalización de la violencia que transita por ese afuera.

De esta manera, la coincidencia denotaba una cuestión que excedía una dimensión privada (el plagio), lo cual llevó a Szir a preguntarse si estaría en presencia de un motivo ya institucionalizado en la literatura de hijos e hijas:¹⁹³

en una de esas va más allá de nuestras voluntades, los revólveres revueltos son de todos. En mi caso concreto, en 2018, recibí algo que Fernando Araldi Oesterheld escribió en 2014. Sin haberlo leído, simplemente me llegó del aire y lo metí en un poema que no tiene nada que ver con el de él. Lo único en común es una pérdida, un dolor, él es lírico, yo rabiosa. La lucha armada, la guerrilla, usaba revólveres y nosotros revolvemos. Recontra volvemos con la poesía o intentos, balbuceos, autobiografías, lo que podamos (Szir, 2019).

La poeta advierte una cuestión que retomaremos en el capítulo 3, en relación con la diferencia poético-política que instaura la generación de hijas e hijos en su escritura. Palabras aparentemente triviales se convierten en código cultural portador de una densidad de sentidos que llevan a repensar y resignificar el pasado y el presente.¹⁹⁴ Julián Axat participó del intercambio de mails con un texto titulado “El futuro (a modo de respuesta a Alejandra Szir)”.¹⁹⁵ En un intento por explicar el fenómeno poético detectado por Szir, esbozó el otro lado de la cara institucional de H.I.J.O.S. (Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio), la comunidad inconfesable que

¹⁹³ Resulta pertinente traer a colación que como Szir vive en Holanda, tuvo un contacto desfasado respecto de las producciones estéticas de hijos e hijas que comenzaron a aglutinarse desde comienzos del siglo XXI. Esto explica en parte la sorpresa ante el hallazgo.

¹⁹⁴ Mariana Chaves, hija de dos militantes de Montoneros que vivieron en el exilio Gonzalo Leónidas Chaves y Amalia Ramella, en “Extranjera en todas partes” (2005) expresa la radicalidad de esta experiencia en el caso de los exiliados para quienes la lengua siempre será una herramienta híbrida y extraña: “En México me decían argentina, y tenías que aguantar todos los chistes sobre la soberbia nacional, lo agrandados que somos y todo eso. El clásico de ‘¿cómo metes cuatro argentinos en un Volkswagen? Fácil, los desinflás y ponés dos atrás y dos adelante’. Una no se reconocía pero no te quedaba otra que hacerte cargo. Cuando volví a Argentina me decían mexicana, por el acento. Cuando volvimos mi hermana dejó de hablar. Cada vez que para agarrar algo decía ‘coger’ todos se reían. A mí me había pasado otras veces. Que no digas agarrar en España que no te entienden, que no digas bollo en Cuba que es concha, que no se te escape dulce de cajeta cuando volviste porque te van a mirar como una pequeña depravada. Dulce de leche, acordate. Y dulce de leche de verdad, nada de hervir en la olla a presión las latas de leche condensada. Ostia, chinga tu madre, guácale, oie brother, cómo es que tú andas?, no seas pelotudo che. Güerita chaparra, rubia petisa. Jabao, pelirrojo. Guagua, micro, colectivo, ómnibus. Barrilete, papalote. Marrón, café. Croissant, medialuna. Tortilla de papas, no existe” (2005: 47).

¹⁹⁵ Con posterioridad, ambos textos fueron publicados en el fanzine *El Nieuwe Acá* bajo el título “El presente el futuro” (2019).

circuló, circula y circulará tanto dentro como por fuera o en el límite de la parcelación de flujos sociales que promueve toda organización institucional:

pienso en Blanchot, y en un tipo de comunidad de desprendimiento (secreta porque se desconoce la pertenencia) que tantea palabras fantasmas que le son comunes y se repiten en los sueños de esos miembros que no saben de su pertenencia a esa comunidad latente, pero que durante la noche son los demonios que se encuentran y se toman la mano para repetir mantras de un pasado que detectaron o transfiguraron en alegorías que ahora hablan del futuro que va a suceder [...] Estaba en el ambiente, en el aire que respirábamos, y era inconsciente, pero necesitaba que alguno lo dijera y otro lo repitiera, para después descubrir que todos lo habíamos dicho (Axat, 2019).

En las entrevistas que hemos realizado a hijos e hijas de la militancia setentista un tópico recurrente estuvo dado por las vacilaciones, dudas, afirmaciones y veloces negaciones acerca de la participación o no en la agrupación, cuando no recuerdos difusos en torno a las actividades de las que efectivamente habían participado. En este sentido, percibimos una situación semejante a la descrita por Maurice Blanchot (2002) a propósito de la revista *Acéphale* dirigida por George Bataille: quienes participaron no están seguros de haber formado parte del emprendimiento. Sin embargo, los poetas coinciden en señalar que hubo un antes y un después de la creación de esa comunidad confesable, de sus fines y estrategias de lucha.¹⁹⁶ Consideramos que algunas características específicas de la agrupación H.I.J.O.S. pudieron contribuir a alimentar las dudas acerca de si efectivamente se participó o no del organismo: desde la organización en red y la discusión asamblearia para la toma de decisiones que contrasta con las formas de organización vertical propias de los Setenta, y que implicó una estrategia política capaz de contener la diversidad de identidades que circulaban por su interior; hasta la concepción del reclamo y la lucha política como hecho estético, lo cual permitía cierta permeabilidad con grupos de artistas que compartían sus demandas.

En el próximo capítulo veremos de qué manera las imágenes de la mudez o las representaciones del silencio son fácilmente detectables en cierta zona de la poesía a partir de la promulgación de las leyes de impunidad,¹⁹⁷ de la misma manera que en el capítulo

¹⁹⁶ Al respecto, Ramón Inama me contó una anécdota muy significativa: Una noche, conversando con Juan Aiub, compañero de H.I.J.O.S., le comentó lo que había manifestado Félix Bruzzone en una charla en la Facultad de Humanidades de la UNLP a la que habíamos asistido. Bruzzone había dicho algo semejante a “yo no sé si hubiera escrito lo que escribí si hubiera pasado por H.I.J.O.S.”. Aiub meditó la frase y respondió a Inama, invirtiendo los términos: “yo no sé si Bruzzone hubiera escrito lo que escribió si no hubiera existido H.I.J.O.S.”.

¹⁹⁷ Se conoce bajo el nombre de Leyes de impunidad a una serie de leyes y decretos que redundaron en la impunidad para los perpetradores. La Ley 23.492 de Punto Final, fue promulgada el 24 de diciembre de 1986 por el entonces presidente Raúl Alfonsín, y estableció la paralización de los procesos judiciales contra los imputados de ser autores penalmente responsables de haber cometido el delito de desaparición forzada de personas durante la dictadura. Meses después fue complementada con la Ley 23.521 de Obediencia Debida, también dictada por Alfonsín el 4 de junio de 1987, y estableció una presunción *iuris et de iure* (es

5 nos detendremos en el contraste entre esta estructura de sentimiento expresada por las memorias *abracivas* en la poesía de hijos e hijas y las figuras que dan cuenta del cinismo y la pasividad como tendencia hegemónica en las subjetividades de los jóvenes que ingresaron a la vida social bajo dictadura y se insertaron al mercado laboral en un contexto neoliberal.

decir, que no admitía prueba jurídica alguna en contrario) respecto de que los delitos cometidos por los miembros de las Fuerzas Armadas no eran punibles, por haber actuado en virtud del denominado concepto militar de "obediencia debida" que rige a los subordinados. Estas leyes fueron complementadas por "los indultos" del presidente Carlos Menem, una serie de diez decretos sancionados entre el 07 de octubre de 1989 y el 30 de diciembre de 1990 que indultaron a más de 1000 personas, entre ellos los miembros de las Juntas condenados en 1985, los civiles y militares que cometieron Crímenes de Lesa Humanidad durante la dictadura, pero también a algunos líderes de las organizaciones guerrilleras que todavía se encontraban presos o exiliados por el decreto 157/83 del gobierno de Alfonsín.

CAPÍTULO 3

Ediciones Los hijos de la teta del ciclón (1989-1993): una comunidad literaria inconfesable

“Había tenido lugar algo que permitía por unos instantes, a través de los malentendidos propios de las existencias singulares, reconocer la posibilidad de una comunidad previamente establecida al mismo tiempo que ya póstuma: nada subsistiría de ella (...) algo así como la prueba misma de la borradura que exige la escritura”
Maurice Blanchot, *La comunidad inconfesable* (1982).

En este capítulo, abordaremos una breve experiencia de edición de poesía artesanal y autogestiva que, a comienzos de los años Noventa, impulsó un reconocido militante del peronismo revolucionario de la ciudad de La Plata, Gonzalo Leónidas Chaves.¹⁹⁸ Dentro de esta colección denominada Los hijos de la teta del ciclón se publicaron los poemarios de tres hijos de la militancia setentista: *Las alambradas de la luz* (1991) de Gonzalo Chaves (h),¹⁹⁹ *Alas del alma* (1992) e *Imágenes rotas* (1993) de Andrea Suarez Córlica y *Variaciones del agua soleada* (1993) de Diego Larcamón.²⁰⁰ Previo a estos cuatro libros, en 1989, Gonzalo Chaves (h) también había publicado por su propia iniciativa una plaqueta titulada *Significado cero*, que utilizaba el mismo nombre para el sello, Los hijos de la teta del ciclón, y contaba también con un diseño realizado por su padre.

Si bien los textos de Suárez Córlica salieron bajo otro sello –Autogestión ediciones– es posible considerarlos como parte de una misma intervención pública, dado que se ligan a las prácticas de Chaves como serigrafista. El novel editor contaba ya, dentro del ámbito de la militancia política, con una larga trayectoria en la prensa gráfica que comenzó con su participación en *Octubre*, una revista de la Juventud Peronista de La Plata en la que colaboraban varios de los activistas y agitadores de la resistencia peronista que estaban reclusos en el penal de Magdalena, en el marco del Plan de Conmoción

¹⁹⁸ Chaves fue militante de Montoneros, hijo de Horacio Ireneo Chaves, suboficial mayor del Ejército argentino quien como militante de la resistencia peronista participó del levantamiento del General Juan José Valle en 1956. El 6 de agosto de 1974 siendo Secretario General del Partido Justicialista de La Plata fue secuestrado de su domicilio junto a uno de sus hijos, Rolando. Ambos fueron asesinados por la Triple A. Gonzalo Leónidas Chaves ha publicado: *Los del 73: memoria montonera* (1998) junto a Jorge Omar Lewinger; *La Masacre de Plaza de Mayo: el 16 de junio de 1955* (2003) y *Rebelde acontecer: relatos de la resistencia peronista* (2015). Algunos relatos suyos aparecieron en la revista *La pulseada*. Recientemente publicó una plaqueta titulada *El ángel anarquista* (2018).

¹⁹⁹Poeta, artista plástico y docente, hijo de dos históricos militantes del peronismo revolucionario, la abogada Amalia Ramella y Gonzalo Leónidas Chaves.

²⁰⁰Único poemario publicado por el autor, hijo de Jorge Larcamón, talabartero, militante del Movimiento de Liberación Nacional (MLN) y de Elba Esther Barbieri, docente y militante del Partido Comunista Marxista Leninista (PCML) desaparecida el 15 de agosto de 1977 en la ciudad de La Plata.

Interna del Estado (CONINTES) implementado por el entonces presidente Arturo Frondizi. Más tarde, durante la última dictadura cívico-militar, Chaves editó *Confluencia sindical*, órgano de prensa de la rama sindical de la organización Montoneros. A comienzos de los años noventa, trabajaba en las publicaciones del Centro de la Memoria Popular (CEMEPO), editando pequeñas revistas y folletos que contribuían a la construcción de un relato contrahegemónico en torno a los Setenta, a partir de la recuperación y la visibilización del testimonio de familiares y compañeros de militantes asesinados o desaparecidos.²⁰¹



Detalle de portadas de Los hijos de la teta del ciclón / Autogestión ediciones

²⁰¹ Andrea Suárez Córca recuerda la importancia que tuvo para la reconstrucción de su historia personal, la publicación de un folleto sobre la vida de su madre en CEMEPO. En los relatos familiares, Luisa Marta había quedado “en una nebulosa”, como víctima de un hecho policial (el mismo día de su muerte me habían explicado que había tenido un accidente en taxi), sin ningún sentido político y mucho menos revolucionario. Recién pude resignificar e incluir su muerte dentro del devenir histórico de nuestro país, como ya señalé, 18 años más tarde, con la publicación de un folleto donde contaba quién era mi madre, y que distribuí entre familiares, amigos, compañeros de estudio y trabajo” (2010: 18). La imagen de la nebulosa, como vimos en el capítulo 1, también aparecía en un poema de María Marta Coley publicado en uno de los recordatorios-solicitadas de *Página/12*. Precisamente, Sigmund Freud evoca la misma figura como ejemplo de lo siniestro “cuando uno se extravía en el bosque, acaso sorprendido por la niebla, y a pesar de todos sus esfuerzos por hallar un camino demarcado o familiar retorna repetidas veces a cierto sitio caracterizado por determinado aspecto” (1992: 237).

Aunque no lo recordaba cuando lo mencionamos en nuestra entrevista, Chaves contaba con cierta experiencia previa en la edición alternativa de poesía, durante los meses previos a la asunción de Héctor Cámpora en 1974. El contexto, convulsionado por grandes definiciones políticas, explica posiblemente este olvido. Entre 1973 y 1974 Chaves había trabajado en el diseño gráfico y la diagramación de una editorial de poesía platense, Elepé ediciones, dirigida por un militante del Partido Socialista, Miguel Chagaray. Entre los títulos de poesía publicados, destacan los libros de poetas reconocidos: *Esta única esperanza contra todo* (1973) y *Es temprano* (1974) de Osvaldo Ballina, *Toda la patria cierta* (1973) de José Abdelnur y *Cartas íntimas para todos* (1974) de Néstor Mux.²⁰² Por otra parte, en la segunda mitad de los Noventa, Chaves colaboró en el diseño de *Atravesando la noche. 79 sueños y testimonio acerca del genocidio* (1996) de Andrea Suárez Córica, publicado por la editorial platense De la Campana.

En primer lugar, nos interesa señalar el carácter no programático de la conformación del emprendimiento Los hijos de la teta del ciclón. En la entrevista, Chaves comentó que la idea le había surgido a partir de la necesidad de resolver un problema familiar. Luego del retorno al país en 1989,²⁰³ se había divorciado y en la convivencia con su hijo mayor, la relación no era fácil. Éste había abandonado el colegio secundario:

cuando trabajaba me iba a la mañana y volvía a la noche y siempre que volvía tenía los platos sucios, me tenía que poner a lavar. Le decía ‘Gonzalo, dame una mano, no seas hijo de puta’, pero no me daba bola. En un momento yo ya estaba...lo iba a echar a la mierda (risas), con sus cosas y todo. Pero recapacité y dije algo está pasando acá, no puede ser que mi respuesta sea así. Entonces me pareció que mi respuesta debía ser hacer algo junto con él, una tarea nuestra, porque no hacíamos cosas juntos, él tenía sus amigos yo tenía los míos. Entonces le propuse que ya que estaba escribiendo publicara, ‘¿pero cómo voy a publicar?’; ‘yo te doy una mano’ le dije. Nos pusimos a trabajar sobre un poema que él escribió y salió el libro *Las alambradas de la luz*, que es sobre la construcción de la Catedral. Está bueno el trabajo y lo hicimos en serigrafía porque yo era serigrafista. Pero no solamente la tapa, los textos también eran serigrafías. Quedó muy lindo el trabajo, en colores, diseño alargado. Y bueno, en ese trabajo fue mejorando la relación (Entrevista a Chaves, 01/03/2019).

A partir de la intervención pública que implicaba la edición del poemario, el diálogo familiar se convirtió en un cruce y una interpelación generacional más amplia. Así fue como el proyecto editorial construyó lo que Blanchot define como una “comunidad

²⁰² Si bien no pudimos relevar el catálogo completo, sabemos que Rubén Pesci publicó *Del Ambiente Individual al Ambiente Colectivo* (1973) en una colección sobre arquitectura.

²⁰³ Con el retorno de la democracia, debió exiliarse nuevamente en 1985 por una orden de captura dictada por el juez Miguel Pons, la cual se basaba en viejas causas de la dictadura por “asociación ilícita”. Esta nueva persecución de los militantes de las organizaciones político-militares, complementaba la aplicación del decreto 157/83 del presidente Raúl Alfonsín, que ordenaba el enjuiciamiento de las cúpulas de las organizaciones guerrilleras.

negativa” (1982: 51): la comunidad de quienes no tenían comunidad y portaban la memoria extratemporal de un pasado que no había sido vivido jamás en el presente. En este sentido, el título de la colección, ideado por Gonzalo Chaves (h) fue muy significativo: Los hijos de la teta del ciclón. En contraste con los sentidos que puede sugerir una primera aproximación –el arrasamiento de los hogares, el desamparo, los efectos del terror-, el ciclón también permite pensarlo como un fenómeno propio de las áreas geográficas tropicales, y relacionarlo con el cimbronazo histórico que significó la Revolución Cubana para la generación de madres y padres, movimiento que se simboliza en la imagen de la “teta” que alimentó los sueños revolucionarios que muchos hijos todavía conservan en la memoria, a modo de legado. La explicación acerca de la elección del nombre del sello que nos dio Chaves (h) complementa nuestra hipótesis de lectura:

El ciclón era ese momento epocal, los setenta, lo que viví yo como niño se podría traducir en una imagen así. No era algo “normal”, pero también tenía su alimento, esa es la teta. No es que estás descubijado. Por qué, porque siempre desde una normalidad –te digo porque me ha pasado algunas veces cuando intento contar algunas cosas y le debe pasar a otras personas–, siempre desde una normalidad se ve algo terrible, pero ese es un problema que tiene la normalidad. Y es un problema que tiene que ver con que la normalidad se piense a sí misma como que está muy bien. Por eso piensa que todo lo diferente puede ser terrible. Si vos le decís a un tipo: ‘yo en mi infancia estuve clandestino, me cambié de apellido, cambié de país, fui a 8 escuelas, 45 casas’; te dicen: ‘qué terrible, tremendo’. Y bueno, no sé si es tan así porque eso es visto desde la normalidad. Los prejuicios parten desde ahí. Entonces ese ciclón, ese aparente ciclón, esa cosa de turbulencia en realidad amamantaba también (Entrevista a Gonzalo Chaves (h), 09/07/2019).

Poéticas de la memoria

“Todo esto,
más todo aquello,
me suena a:
‘por mi culpa, por mi culpa,
por mi gran culpa...’
creo que éste
es su ritmo”

Eva Lomborghini,²⁰⁴ “Intuición” (2007)

El interés por comprender a su hijo le permitió a Chaves generar vínculos con otros hijos²⁰⁵ que seguramente también sintieron que podían suspender al menos momentáneamente, en el territorio de la poesía, la inducción social a la culpa y a la

²⁰⁴ Hija del poeta Leónidas Lomborghini, exiliado en México desde 1977 hasta 1990.

²⁰⁵ Su hijo invitó al proyecto a su amigo y compañero de taller Diego Larcamón, mientras que a Andrea Suárez Córlica sus compañeros del Taller de Teatro de la UNLP le recomendaron contactar a Chaves para que publicara sus poemarios inéditos.

vergüenza por ser descendientes de “subversivos”, una clasificación social que contribuía, incluso en democracia, a reproducir la realización simbólica del genocidio, tal como la denomina Daniel Feierstein (2012): cuando los responsables y cómplices por acción u omisión establecen las formas en las que debe narrarse, recordarse y representarse la realización material. Andrea Suárez Córica, recordaba lo siguiente sobre este período:

Yo era hija del enemigo de la Nación. Entonces qué podía decir (...) había que poner una lupa en el barrio, cómo te miraba el de al lado. Y la victimización también porque pobrecita, pero no sabías si era porque se quedó sin madre o porque pobrecita qué madre le tocó que no pensó (...) me resultaba muy difícil hablar” (Entrevista a Suárez Córica, 29/09/2017).

El Estado totalitario irrumpe no sólo transformando la cotidianidad del enemigo de la Nación, una otredad negativa también construida simbólicamente, sino que también acecha en su misma intimidad, como fenómeno siniestro²⁰⁶ que se reproduce diseminando silencio y terror. Un detalle ilustra claramente de qué manera actúa este dispositivo de poder y control: el cuaderno en el que Suárez Córica escribía los poemas que posteriormente fueron seleccionados para su primer libro llevaba en la tapa una imagen del logo del Mundial '78,²⁰⁷ evento deportivo y de propaganda que, como se sabe, fue utilizado por la Junta militar para lograr el consenso social a partir de la construcción del enemigo “antiargentino”. Un efecto siniestro emerge en esta circunstancia, entre la escritura y el cuaderno que la resguarda.

En el poema “Proceso” de *Alas del alma* (1992), ya desde el título, el yo lírico se apropia del lenguaje y las taxonomías dictatoriales para problematizar mediante la utilización de una ironía trágica, las continuidades de ese efecto en el presente de la escritura: “y como designio social mis labios se clausuraron / y en un escondite, / mi propio muro de ladrillos rojos vena, / sobrevivieron” (28).

Varios poemas de la colección giran en torno a esta imposibilidad de decir en un entorno social que no está abierto a la escucha de un pasado previo al retorno

²⁰⁶ La experiencia de lo “unheimliche” (según la traducción: siniestro, ominoso) es trabajada por Sigmund Freud en un texto de 1919. Básicamente da cuenta de un fenómeno ambiguo e inquietante, por ejemplo una de sus manifestaciones más comunes es la señalada por el psiquiatra Ernst Jentsch: “la duda sobre si en verdad es animado un ser en apariencia vivo, y, a la inversa, si no puede tener alma cierta cosa inerte” (1992: 226-227). Este fenómeno reúne dos sentidos, por un lado designa algo que es familiar e íntimo, por otro lado designa lo secreto, oculto, impenetrable y peligroso.

²⁰⁷ Una escena de *Punctum* de Gambarotta también señala el mismo fenómeno, dando cuenta del análisis semiológico propio de esta generación respecto del *statu quo*: “son cuerdas rectas / con los semáforos bajando / para nadie, hasta llegar / al negocio, ni un local abierto, / ladridos de ovejero / detrás de la persiana, / logos del Mundial 78 / en los talleres, / meos de gato subiendo / desde la boca del subte / y todo el cielo ensuciado” (2011: 58-59).

democrático.²⁰⁸ Un año después de la publicación de *Alas del alma* la imagen quedó cristalizada en el film *Un muro de silencio* (1993) de Lita Stantic, aunque ya circulaba como código de representación artística de la coyuntura desde fines de la dictadura, por ejemplo en clave alegórica con la simulación y el corte de lengua del personaje de Pedro Bengoa (Federico Luppi) en *Tiempo de revancha* (1981) de Adolfo Aristarain, o con el ahorcamiento simbólico del personaje de Cindal, a quien su psicoterapeuta se niega a atender, en el primer capítulo de *En estado de memoria* [1990] de Tununa Mercado. La misma imagen reaparece en el año 1995 en la primera Carta Abierta de H.I.J.O.S.: “Nosotros no somos partícipes de este muro de silencio, queremos derrumbarlo” (Bonaldi, 2006:155).

De la misma manera, en varios de los poetas publicados por José Luis Mangieri en Libros de Tierra Firme, especialmente luego de la promulgación de la Ley de Punto Final (1986) aparecen metáforas semejantes que remiten al silencio, al corte biopolítico que excluye a quienes no se adaptan al discurso de la “teoría de los dos demonios”. En *Yuyo verde / Noticias* (1988), Ana Sebastián publica el poema “De historias y otras cosas” en el cual reivindica su militancia política y cultural en los setenta, mientras enumera mediante la anáfora “fuimos” algunas características de esa generación, sobre el final señala: “y no hay calles / suficientes en / todo buenos aires / para llevar el / nombre de los nombres / de nuestras esperanzas / muertas, de todos nuestros orgullos / y seguiremos siendo / castigados / por el decreto, por la ley, / por la Biblia / por los siglos de los siglos / para escarmiento de / las generaciones venideras / de la patria. / (es mejor cerrar el pico)” (76). Por su parte, Javier Cófreces utiliza en *Amianto* (1991) el nombre de los minerales usados comúnmente como aisladores térmicos para conceptualizar el acostumbramiento social a esa situación. En el poema que da nombre al libro se da cuenta del rechazo social por los exiliados y sus lenguas: “Amianto / este buen silencio / es amianto / Por el fuego / que no prende / En la capilla / está la fórmula / Y CONFÍO EN TU PALABRA... / Cuál es tu lengua / la del fuego? / La de escrituras, / la de salmos? / La lengua francesa / o italiana, / la que no se entiende? / La que no es roja, / ni tiene escamas / ni aftas? / La

²⁰⁸ En una anécdota muy significativa, Suárez Córca recuerda el clima coyuntural de terror, cómo se experimentaba el tiempo y las dificultades para conversar sobre lo ocurrido con una persona que no vio alterada su cotidianidad por la violencia represiva: “al terminar la escuela secundaria en La Plata en el año 1984, uno de mis mejores compañeros se ‘atrevió’ a preguntarme *¿tu mamá era subversiva no?* y yo contesté *sí* con absoluta vergüenza (...) mi compañero necesitó 9 años para poder realizar ‘la’ pregunta. Y yo necesité 17 años para reivindicarla como militante peronista y trocar el sentimiento de vergüenza por el de orgullo” (2010: 17).

lengua que no confío / es vapor incandescente / Amianto / por el fuego / que no prende (23).

Treinta años después, advertimos que este archivo azaroso y contingente de escrituras poéticas impulsado por los Chaves abogaba por otro régimen de legibilidad y decibilidad histórica, que recién encontraría formas más organizadas para su vehiculización y acción política con la conformación de H.I.J.O.S. en 1995. Sin proponérselo, también presentaba un cambio de tono respecto de cierta tendencia de la poesía contemporánea en la que precisamente ni la historia, ni el futuro se problematizaban, mientras abundaba en las descripciones de un presente denso, mediante una estética objetivista (Prieto y Helder, 1998; Bustos, 2000; Porrúa, 2003; Kamenzain, 2007) que cuestionaba el intimismo y la expresión de una subjetividad afectiva.

Varios de los escritos reunidos en *Los hijos de la teta del ciclón* suponían la develación de otra historia social e íntima: “Pasado y presente / letalmente entramados. / Mi universo ha perdido su identidad. / Cómo rescatarme del torbellino lejano / que derrumba el muro / de mi nombre” (Suárez Córlica, 1993: 6). Esta búsqueda poética permitía comprender los efectos sociales del genocidio, las contramarchas y los destiempos en el establecimiento de una causalidad perdida, así como el restablecimiento de una continuidad en la narración del propio yo, en definitiva, un trabajo de memoria que tal como lo define Elizabeth Jelin (2002) tiende a la reconstrucción de las identidades individuales y colectivas de las sociedades que elaboran períodos caracterizados por la violencia y el terror.

De esta manera, los poemarios escenifican un proceso de construcción identitaria que en los versos de Diego Larcamón se presenta como una necesidad de restituir en su dignidad las voces poéticas ausentes en la sociedad de la posdictadura, no como consecuencia del olvido por su calidad literaria, sino porque habían sido desaparecidas: “veía calles desoladas por los gritos callados en el alquitrán / como poemas nunca dichos, como esos entreveros que tiene la / historia para ocultar la verdad hasta desaparecerla” (Larcamón, 1993: 3).

Estos versos también equiparan la destrucción de la generación de los setenta con la destrucción de la poesía misma y abogan por la necesidad de discutir la diferenciación tajante entre poesía y política que experimentaba el campo literario de los noventa.²⁰⁹

²⁰⁹ Sebastián Hernaiz (2012) llama la atención sobre la recurrencia con que escritores, críticos y editores, durante la década de los noventa, se refieren a lo que consideran una pérdida del lugar social y de la capacidad de resonancia que tenía la literatura en la década de los setenta: “esa insistente percepción del

Sugestivamente, una comparación similar a la que realiza Larcamón apareció en un intercambio polémico entre poetas reseñado por *Diario de poesía* unos años antes. En la columna “Hablarán” del n° 3 (Verano 1986), Martín Prieto resumía lo que había dejado el Encuentro Nacional de Literatura y Crítica de Santa Fe (10 de septiembre de 1986). En una mesa sobre “Nueva poesía argentina” integrada por Edgardo Russo, Tamara Kamenszain, Diana Bellessi, Aldo Oliva, Arturo Carrera, Martini Real y el propio Prieto, Martini también habría comparado a los desaparecidos con la poesía. Probablemente se trate de una comparación que remite a ciertas representaciones que circulaban en la época, aunque de manera subterránea, en ámbitos relacionados con la militancia, o entre aquellos escritores a los que Prieto define como “sesentasetentistas” (2007) y a los que *Diario de poesía* no daba lugar, como por ejemplo Juan Gelman:²¹⁰ “yo quisiera saber qué misterio había entre nosotros / compañeros / combatientes / maravillas al sol // sol ellos mismos / ofertados / a la vida / a la muerte / al misterio que vendrá (...) los compañeros tenían un pedacito de la belleza que vendrá / la dejaban caer para que todos salgan” (1997: 113[1988]). En la reseña mencionada, Prieto ironiza sobre esa comparación: “Martini Real hace un panorama y tira un dato para los sociólogos: treinta mil desaparecidos con la dictadura, treinta mil poetas con la dictadura. Nadie entiende la analogía. Los sociólogos no se hacen cargo. Carrera se pone lentes oscuros y dice que los únicos poetas son los niños” (6). Sospechamos que Martini Real hacía referencia a la importancia de la experiencia en la escritura poética y a la necesidad de que volvieran a religarse esos dos niveles, revolución estética y revolución política, impugnando cierto estatismo contemporáneo, que tendía a la autonomización del campo de la poesía, que precisamente en su rol de crítico Prieto defendía.

Ocurre que la vida no sólo completa el proceso de escritura, o lo comenta, sino que forma parte de ese acto, constituye con él un sentido, de ahí que Gonzalo Chaves (h) haya considerado de manera temprana dejar de publicar, dado que percibía lo reducido de los circuitos por los que la poesía comenzaba a transitar y la imposibilidad de producir efectos transformadores en la sociedad desde el interior de un campo que cuestionaba la

lugar de *lo literario*, y específicamente concebido como *pérdida* en la constante comparación con el lugar que se entiende que lo literario ocupaba en los años sesenta y setenta, incluso más allá de si es *verdadera o no*, esta percepción, decía, es un eje central de la constitución del campo literario alrededor de la cual cada publicación y cada práctica literaria debe posicionarse para constituir su lugar en el campo” (127).

²¹⁰ Prieto señala que dos poetas del *Diario* sí querían dedicar un dossier a Gelman, Daniel Freidemberg y Jorge Fondebrider; de hecho, este realiza una selección de la poesía de Gelman para Espasa Calpe en 1994.

posibilidad de desempeñar una función social, al defender una concepción de la poesía como divertimento o una actividad sin sentido:

empecé a sentir cierta limitación con la poesía, quizá por venir con una idea muy del siglo XIX o principio de siglo XX con el surrealismo, donde la poesía aparentemente tenía como un peso, más allá de la producción interior, que esa la rescato hoy en día y tengo la misma valoración que antes. Pero con respecto a un salir afuera como efecto no sé, en ese momento sentí que un poco tenía que optar por un camino, sentí cierto borde de elitismo [...] perdí esa idea ingenua o no de una transformación directa a través de la escritura [...] Vi que lo que se podría llamar “el servicio” me ofrecía algo más directo. Sea lo que sea el servicio para cada uno, yo lo vi en el magisterio. Las escuelas, estar con pibes. La literatura como forma social la veo como medio quebrada en los últimos cuarenta, cincuenta años, a nivel mundial, no sólo en Argentina. Se convirtió como en una profesión más. Entonces no me ubicaba ahí” (Entrevista a Chaves (h), 09/07/19).

Larcamón, por su parte, advierte las vejaciones del lenguaje y lo siniestro de ciertos giros cotidianos que dan cuenta de la catástrofe identitaria efectuada por el genocidio y, como consecuencia, la imposibilidad de construir un relato tranquilizador en torno al pasado reciente. Una imagen de *Variaciones del agua soleada*, más que apuntar a un problema individual, hace alusión a una experiencia social: “dosificaron su mente seccionándola en capítulos: cremaron su / lengua con electroshocks sistemáticos” (Larcamón, 1993: 5). Esta metáfora, si bien remite a la tortura por electricidad, lleva la imagen del sufrimiento individual a un plano colectivo, al anclar sus efectos en el lenguaje que en la posdictadura se convierte en uno de los dispositivos más efectivos para obturar las memorias y representaciones sociales sobre la década del setenta,²¹¹ retomaremos esta cuestión en el capítulo 7 a propósito de la obra de Gambarotta. Dos décadas después de *Variaciones del agua soleada*, Fernando Araldi (2014) todavía va a apelar a una imagen semejante: “Soy

²¹¹ Marguerite Feitlowitz sostiene que el objetivo del Proceso fue la profunda transformación de la conciencia, para lo cual era necesario utilizar un lenguaje que permitiera: “1) envolver en misterio sus verdaderas acciones e intenciones; 2) expresar el sentido opuesto al de sus palabras; 3) inspirar confianza, tanto en el país como en el extranjero; 4) infundir culpa, en especial en las madres, para consolidar su complicidad; y 5) sembrar terror paralizante y confusión” (2015: 54). La autora rastrea así algunas aberraciones del lenguaje que comenzaron a circular entre los jóvenes en el contexto de los Juicios de 1985, como por ejemplo el término ‘no existís’ o ‘darse máquina’ y sus reminiscencias de los desaparecidos y la picana. Como señala, reforzando la tesis de Feierstein: “tales estragos del lenguaje son manifestaciones de que lo sucedido en los Centros Clandestinos de Detención no sólo le sucedió a las personas allí detenidas. En cierto sentido les sucedió a todos” (122), porque tal como lo analizó a propósito del nazismo Víctor Klemperer en *LTI: apuntes de un filólogo* (2002[1947]), el lenguaje mismo fue corrompido, convirtiéndose en el medio de propaganda más potente, público y secreto a la vez: “son escasísimas las palabras acuñadas por el Tercer Reich que fueron creadas por él; quizá, incluso, probablemente ninguna” (32). Esta corrupción de la lengua no se produce tanto por la creación de neologismos como por la alternancia en el valor y la frecuencia de uso de un léxico familiar que se torna siniestro. En la revista de H.I.J.O.S. Capital Federal había una sección que se llamaba “El distraído” desde la que se promovía la reflexión sobre la lengua de la posdictadura, el copete decía: “A menudo, nuestra vida cotidiana está empapada de frases y creencias que repetimos como loros. Esta sección tiene el objetivo de poder ver cuánto de distraídos tenemos y cuanto de podrido hay”. Así en el n° 8 (2000) por ejemplo se analizaba “La política es una mierda”, en el n° 11 (2001) “Andá a lavar los platos”, o en el n° 12 (2002) “Algo habrán hecho (por algo será)”.

de piedra en la ausencia permanente, // no pudimos resistir la oscilación / de la patria maldita, / simplemente nos borraron en la electricidad...” (32).

Estas escrituras ponen en evidencia lo que Silvia Schwarzböck (2016) describe en términos de sobreabundancia de discursos que en la sociedad de la posdictadura se saben no verdaderos, porque no apelan a la instauración de un nuevo orden más verdadero, guiados por la experiencia de lo irrepresentable, el Pueblo, sino que se reducen al conformismo de lo dado como único, al que define como “vida de derecha” (30-33). En este sentido, Schwarzböck retomando a Adorno, plantea que en una sociedad falsa solo el arte es verdadero porque expresa lo que no puede decir-leer-pensar-ver la sociedad.²¹² La explicación tranquilizadora que la “teoría de los dos demonios” proporcionaba a la sociedad civil autoamnistiada de responsabilidades, más allá del consenso brindado no sólo a la dictadura sino a la implementación de las Leyes de impunidad, era lo que estos jóvenes querían cuestionar desde la poesía: el pacto social renegativo. El contexto era el de un pasaje en el imaginario social y político de la “teoría de los dos demonios” del período alfonsinista a la “teoría de la reconciliación nacional” del menemismo. La versión del peronismo de derecha continuaba y complementaba la versión radical, ya que equiparaba “los terrorismos” para solicitar desde el Estado la necesidad de reconocimiento mutuo de errores y aciertos para la unidad nacional, promoviendo en el imaginario una idea de reparación de las heridas del pasado a través del mutuo perdón.

En el marco de este contexto, tiene lugar en el ámbito artístico el fenómeno que Schwarzböck conceptualiza como “los espantos”, noción que toma de una escena del film *La mujer sin cabeza* (2008) de Lucrecia Martel y que, tal como veremos, aparece continuamente en los poemas de estos jóvenes: “lo que la dictadura depara con su victoria económica –los espantos: un plural sin singular- no se hace explícito, como objeto estético, ni bien los represores dejan el gobierno: recién entra en el régimen de la apariencia pura, convirtiéndose en un objeto explícito en la década del noventa” (Schwarzböck, 2016: 25). Tras la implosión del bloque soviético, se produjo un giro a lo

²¹² En la novela *Las islas* [1998] de Carlos Gamerro, no casualmente ambientada en 1992, Fausto Tamerlán, el exitoso, perverso y sádico empresario de Puerto Madero le explica al ex combatiente de Malvinas y hacker Felipe Félix el cambio que se produce en la sociedad con la caída del bloque socialista: “¿No lo ha notado? La gente, en general, defiende con mucha mayor ferocidad las mentiras que la verdad. La mitad de la energía la gastamos en *ocultar* lo que hacemos, en lugar de emplearla para hacer más. ¿Ante quién? ¿La opinión pública? Somos nosotros mismos. ¿El pueblo? Estarían felices de vernos actuar abiertamente, nos admirarían y nos amarían. No quiero arriesgar una cifra, pero me atrevo a afirmar que el noventa por ciento de su animosidad hacia nosotros proviene de la sensación de que les estamos ocultando algo. Y tienen razón. Por eso es necesario descorrerles el velo de los ojos, para que nos vean tal como somos. El muro que cayó hace tres años fue el de nuestra propia vergüenza” (Gamerro, 2012: 180).

ficcional y a la no verdad en política a partir de la propagación del neoliberalismo como versión unívoca de la historia que debe crear constantemente un enemigo con las reglas de la ficción. Por lo tanto, desde esta perspectiva, la tarea de un arte crítico no será la de develar verdades sino más bien la de detenerse y trabajar la apariencia para desautomatizar las percepciones: “Era ese el ruido de la realidad? / Un ruido a vecinos mojados? / Podían los vecinos mojados, ayudados por la realidad / por los relámpagos, evaporar un arca que habíamos / construido con mis amigos en la plaza? / La podían bautizar *imaginación* bajo la lluvia real?” (Chaves, 1991: 20-21). De este modo, la poética de Los hijos de la teta del ciclón, se asemeja a las características que Schwarzböck le asigna a la estética postparanoica, la cual relaciona los espantos, internamente, con la explicitud que los hace aparecer como poderes clandestinos a plena luz del día, sobreexpuestos.²¹³

Por otra parte, creemos necesario señalar que en el desarrollo de Schwarzböck encontramos una definición ambivalente de los espantos y aunque una vibre dentro de la otra en el acontecimiento estético, expresan distintos niveles ontológicos: por un lado el espectro, lo desaparecido, y por otro las figuras vivas del presente, a las que las voces de los espectros se acoplan y se superponen: los excluidos por el Estado neoliberal:²¹⁴ “Los espantos podrían ser –si se los lee con Marx- los muertos que pesan como una pesadilla sobre la conciencia de los vivos. No obstante, existen en tiempo presente. Son los niños a los que la cámara muestra en lenguaje negativo, fuera de foco, como figuras estructuralmente espectrales: niños que se pueden morir en cualquier momento” (Schwarzböck, 2016: 140). En Larcamón encontramos esta ambivalencia de los espantos

²¹³ León Rozitchner en “El espectáculo como cultura” señalaba que esta saturación sobreexpuesta disloca el aparato psíquico porque destruye la capacidad de pensamiento al atacar lo imaginario. Esto es así porque lo siniestro se convierte en lenguaje político: “La guerra como espectáculo: Irak. La política como espectáculo: basta con ver la nuestra. La muerte como espectáculo (el hombre que se hace saltar los sesos ante la TV). El sexo como espectáculo: basta ver la pornoimbecilización de los televidentes argentinos. El dolor ajeno como espectáculo: cuando muestran, como novedad, a los niños famélicos, a otros asesinados por el hambre. Los genocidios como espectáculo: los Balcanes. Las nuevas formas espectaculares de tortura y de exterminar a la gente: el cine *yankee*. Todo ha sido mostrado, ya nada permanece oculto (...) el espectáculo como cultura pasiviza el cuerpo atravesado por el sordo horror de lo que mira, reprime el dolor y lo convierte en cómplice inmóvil, al mismo tiempo que marca el límite estricto de lo que debe ser eludido. Aplana la vida porque el imaginario ha sido llenado, con todos los horrores del mundo” (2015: 387).

²¹⁴ El poema “La ciudad pálida” de Alejandra Szir, incluido en *Extrañas palabras* (1998), participa de la misma estructura de sentimiento que circunscribe a un espacio mediúmnico o poético los diálogos con lo negado, en este caso, en un pueblito holandés: “Escucha / cierro los ojos ahora y / puedo ver los muertos que / ellos niegan / puedo ver el pasado / el destino cruel / un nacionalismo ridículo / como todos” (22). En los poemarios de hijos e hijas leemos las políticas de memoria tal como las pensaba Jacques Derrida en *Espectros de Marx*, en tanto ser-con-los-espectros, “ninguna política parece posible, ni pensable, ni justa si no reconoce como su principio el respeto por esos otros que no son ya o por esos otros que no están todavía ahí (1998: 13).

en una transformación narrada por el sujeto imaginario del poema: “Emanaba el aliento de las tumbas a las que muy pocos se / atrevieron a bajar, y fue congregando en su recuerdo a los / pájaros soñados, degollados por la dictadura. / Se convirtió en un mendigo de hueso húmedo y subterráneo. Un / marinero ahogado en la tierra.”²¹⁵ Clavó su poema anónimo en la basura de la madrugada” (Larcamón, 1993: 5). En estos procedimientos de superposición perceptiva descritos por Schwarzböck hallamos una formulación más amplia –en el sentido de que no acontece únicamente en el sujeto imaginario del poema, sino que también es susceptible de aparecer en el afuera- de lo que denominamos memorias *abracivas* en las producciones artísticas de hijos e hijas.

La dimensión gnoseológica abierta por los sueños: “es poder irme de aquí y ahora / Es imaginar y vivir / mi propio paisaje (Suárez Córica, 1992: 12) o el uso de drogas: “vio a través de la claraboya del ensueño: la resurrección del / alba de cristal suspendida, en la fumarola de las nubes / agritudces” (Larcamón, 1993: 3),²¹⁶ “las drogas que tomamos hoy, no son eso / son la infancia alta / la infancia espantada para siempre / por las costillas civilizadas” (Chaves, 1991: 11); permite a la voz del poema acceder a un plano más real, ampliando el horizonte de receptividad y legibilidad, mientras se aleja de los marcos de percepción habituales, cotidianos, que se tornan peligrosos para las memorias heridas. Esta fenomenología de la apariencia intenta habitar un mundo nuevo, intuido como vida verdadera, en la que el pacto renegatorio no tenga lugar, por eso son poéticas ancladas en el futuro, porque recuperan el pasado.²¹⁷

En un libro posterior de Andrea Suárez Córica, *Atravesando la noche. 79 sueños y testimonio del genocidio* (1996), la narración de sueños juega con la superposición de espantos y tiempos. En la entrada del 17 de marzo de 1992 escribe: “Estoy leyendo un

²¹⁵ Estos versos remiten al primer poemario de Rafael Alberti, *Marinero en tierra* [1924]. Tal como vimos en el capítulo 1, el corpus de lecturas de la militancia revolucionaria formará parte de un diálogo intertextual constante al interior de las producciones de hijos e hijas.

²¹⁶ En *Parafern* (2000) de Francisco Garamona leemos escenas semejantes que al igual que los poemas de Los hijos de la teta del ciclón también remiten al incario: “descienden luces, buscando droga / en Constitución, la quena del Inca / rota, vegeta en los salones de los chinos” (s/n). Por otra parte, en el mismo poemario las sustancias van a permitir activar las memorias *abracivas*, que se manifiestan como luz: “Marcela se frotó los labios con una raíz alucinógena y de la noche bajaron / los desiertos del sonido, / aquellas soledades luminosas” (s/n). Como veremos en el capítulo 7, los paraísos artificiales son parte constitutiva del procedimiento de escritura del autor.

²¹⁷ El trabajo con los sueños fue también parte de la estructura argumental de la obra de teatro *Bla, bla, bla*, escrita e interpretada por H.I.J.O.S. La Plata a pocos meses de su fundación. Según los testimonios recogidos, la imagen que dio origen a la obra fue una pesadilla de María Mercader, en el sueño iba a comprar una planta de lechuga a una verdulería y cuando el comerciante se la entregaba descubría que estaba manchada con sangre. Otro personaje que esperaba para comprar era un genocida impune. Mercader es hija de Anahí Silvia Fernández y Mario Mercader, ambos militantes de la Juventud Peronista, secuestrados el 10 de febrero de 1977. Sus restos fueron identificados por el EAAF en 2009.

diario del 8 de abril de 1975. Los titulares dicen ‘Cierre de fábricas’ y ‘Más despidos’” (14); mientras que en la de febrero de 1994 se produce una superposición entre los obreros despedidos de Entel, los desaparecidos y la ronda de las Madres de Plaza de Mayo: “Mi papá me espera en el Fiat 600 con mis hermanos pero yo me voy caminando. Me encuentro con una compañera de la primaria y le cuento lo que me pasa. Seguimos caminando y llegamos hasta una movilización de telefónicos que caminan alrededor de un carretel de cable. Un señor me hace lugar y nos metemos en la ronda” (28-29).²¹⁸

Atravesando la noche tuvo mucha difusión porque Juan Gelman y Mara Lamadrid en *Ni el flaco perdón de Dios* (1997) publicaron una selección de sueños dentro de un proyecto teórico testimonial que abordaba la emergencia de H.I.J.O.S.²¹⁹ De alguna forma, la recepción mediatizada de los sueños los redujeron en algunas lecturas a un mero testimonio psicológico de una hija, quizá a esto contribuyó también la militancia en H.I.J.O.S. de la autora y la génesis de la intervención dentro del campo de los Derechos Humanos. No casualmente la presentación en la Facultad de Humanidades de La Plata estuvo a cargo de Laura Conte del CELS y del periodista Miguel Bonasso. *Atravesando la noche* se divide en tres partes: “Sueños”, “Cronología” y “Testimonio”. Mientras que las dos últimas reconstruyen la biografía propia y la de su madre, la primera parte establece una diferencia semejante a la que vimos en los poemas del capítulo 1, respecto de los modos habituales del relato testimonial en la posdictadura:

Esta primera diferenciación respecto del testimonio tradicional constituye un gesto político, ya que obliga a redefinir las reglas del género, basadas en la narración objetiva de una zona de la experiencia perteneciente a la realidad. A aquel rasgo se suma un segundo, la ausencia de un sujeto destinatario entrevistador que motiva el acto de hacer pública la vivencia. Esto lleva al lector a ubicarse de manera diferente, de allí que deba apelar a otras competencias de lectura más cercanas a las de la narración ficcional que a las de discursos más referenciales. Así, el testimonio que encierra el libro de Andrea Suárez Córlica no se centra ya en lo que cuenta el sujeto sino en el propio yo contando (Merbilhaá, 1997: 1).

En este sentido, preferimos pensar a los sueños como prosa poética, ya que en ellos hay una elaboración con la escritura, un trabajo de archivo, de lectura y de selección que no debería ser desatendido. Suárez Córlica había comenzado a anotar sueños en 1987, pero

²¹⁸ La inducción social a la culpa, que hiere la memoria familiar, es denunciada a través del siguiente sueño: “Estoy en una habitación oscura. Parece el depósito de una escuela. Alguien encuentra un arma de fuego en el lugar donde mataron a mi mamá. Según las características, es del tipo que usaba la Triple A. Ahora falta el peritaje. Hasta que no estén los resultados de las investigaciones yo quedo implicada con el arma” (Suárez Córlica, 1996: 38).

²¹⁹ Resulta muy interesante la lectura que realiza Basile (2019) sobre este libro, al analizar cómo los compiladores construyen un modelo ejemplar de hijo/a que será socavado en las intervenciones artísticas que comienzan a emerger luego de 2001.

recién en 1996 encuentra los 400 textos de este ejercicio que había olvidado. El contexto subjetivo era crítico; en septiembre del mismo año cumplía la misma cantidad de años que tenía su madre cuando la asesinaron:

empiezo a autopercibirme como con una enfermedad terminal y me quedaban 8 meses de vida, en septiembre se terminaba mi existencia y la sensación que tenía visualmente era que yo estaba sentada en un banquito en medio de un páramo y había desaparecido toda dimensión temporal, no había pasado, ni presente, ni futuro, y por esas cosas maravillosas del azar, ordenando papeles empiezo a encontrar fragmentos con mi letra y digo ¿esto qué es? (Entrevista a Suárez Córlica, 29/09/2017).

Esta imagen del páramo, en el relato de Suárez Córlica, es muy ilustrativa de lo que la psicología denomina el síndrome del aniversario, en el que se produce un colapso en la experimentación del tiempo a partir de una transmisión transgeneracional de memorias que no se dicen, son secretos ocultos y prohibidos. En estos períodos de aniversario la subjetividad realiza una regresión y se ancla en las vidas de los antepasados, en este caso una víctima del terrorismo de Estado. A este fenómeno Schützenberger (2006) lo denomina telescopaje de las generaciones. Si bien este proceso fue el motor de la publicación del libro, entendemos que éste expresa también un testimonio intrageneracional, que emerge con el resquebrajamiento que produce H.I.J.O.S. en las discursividades hegemónicas desde el retorno de la democracia, y que es lo que dota de politicidad, como señala Merbihaá, al texto. En este sentido, cabe recordar que el acontecimiento 24 de marzo de 1996 constituyó un parteaguas paradigmático respecto a cómo se comenzaron a pensar las militancias de los setenta (Da Silva, 2009: 172; Feierstein, 2007: 336; Oberti y Pittaluga, 2011: 39).

La configuración de “los espantos” también puede leerse en algunos poemas de *Alas del alma e Imágenes rotas*: “para qué buscarlos / si eso implica morir un poco. / Para qué pensarlos / si sus imágenes me asustan. / Para qué extrañarlos / si es en vano. / Para qué mentirme / si ya no me creo. / Para qué soñarlos / si me envuelvo en pesadilla” (Suárez Córlica, 1992: 31); “no sé si alguna vez / logre / deshacerme / de las sombras” (Suárez Córlica, 1993: 25). En esa indeterminación del referente se juega lo siniestro de la política desaparecedora. Estos muertos que pesan como una pesadilla habitan todavía en el tiempo presente.²²⁰ Larcamón también vislumbra los espantos en “Dolores”, son las

²²⁰En la entrada del 3 de febrero de 1996 de *Atravesando la noche*, hay una aparecida que no asusta, y sobre la que no se detiene la protagonista, como si supiera que la presencia de su madre siempre la acompañará: “estoy andando en moto. Mis hermanos Mariano y Leandro van atrás. Vamos por la calle 122, cerca del Bosque. En cada esquina hay una situación de peligro, frena un camión, pasa alguien. Paso por la avenida 520. Hay una camioneta estacionada. Cuando la paso, miro hacia tras. Hay una mujer igual a mi mamá, rubia, con el pelo atado, con un extraño traje de novia. Es ella. No freno pero sé que es ella” (36). Por otra parte, también da cuenta de la imposibilidad de establecer un contacto directo con ese espectro; así, en la

Sombras que revolotean por las chimeneas / dolor ciego, sigiloso, que me licúa las flores. / Estigmas de poesías que se incendian / Dolor. Maldigo al dolor. / Temeroso fuego que avanza cuando duermo / con sus ojeras de días. / Tranquera de la muerte con su cuervo delatado / o espuma de rabia no expulsada. / Dolor. Anzuelo del infierno que se me clava en los huesos / o sopleteo de palabras de 30.000 personas y de / ustedes cuatro. Los más cercanos (1993: 18).

Incluso adquieren la fuerza de fenómenos naturales que posibilitan la transmisión de la memoria a los propios hijos-nietos. Leemos en “Los gurises”: “LOS NIÑOS SON LOS BARQUITOS DE PAPEL QUE NUESTRAS / VELAS DEBEN ACOMPAÑAR JUNTO CON EL VIENTO DE LOS SAUCES (Larcamón, 1993: 15). Otra figuración de los desaparecidos como fuerza que empuja, la encontramos en Chaves: “Ellos no han dejado nunca de existir, fueron para / nosotros, locomotora en la belleza, callejuela / en los relámpagos, pasadiscos en la tristeza / fueron quizás altos amores / las sombrillas invendibles / en los modernos remates del alma (1991: 21). Una memoria que ampara, resguarda y protege de la intemperie sin sucumbir al consumismo y a la apariencia que todo lo contamina con el libre mercado.

El núcleo familiar, entonces, se convierte en una trinchera que resiste y exorciza, unida, las adversidades de la Historia. Alberto Miguel Camps, en un poema publicado en *El lenguaje de un gesto* (1993), “Niño mío”, escenificaba al igual que Larcamón, la paternidad como otra ocasión, a través de una escritura que remitía a las canciones de García Lorca:

algún día, niño mío / jugaremos este juego / con pocas cosas, muy pocas / pero mucho fundamento. // tomaremos las cadenas / todas juntas las pondremos / y al fondo del mar irán / haciendo sapitos lentos // algún día, niño mío / jugaremos este juego / con pocas cosas, muy pocas / pero mucho fundamento // juntaremos a las rejas, / y con todas ellas haremos, / triciclos rojos, hermosos, / para todos los niños buenos (...) (1993: 31).

Estas representaciones van a persistir incluso en poetas que publican en la década siguiente, como Emiliano Bustos. En *Gotas de crítica común* (2011), retoma el mismo tópico en “Veraneante 70”: “Tu necesidad de infancia te llevó a las playas / de una foto: fueron la constelación de imborra- / bles paseos para volver. Y volviste con tu mujer, / con tu hijo; qué recordabas de San Clemente para / que ellos fueran de tu mano crispada” (57); asimismo en “La gran ilusión” el yo lírico conduce un auto que atraviesa pueblos, su hijo duerme y transpira en un asiento, mientras él fantasea con caminar del brazo de su familia por alguno de esos pueblos fugaces, desconocidos, hasta que finalmente despierta de su ensoñación “entre los límites del camino y el regreso” (73). Ese regreso

entrada del 14 de noviembre de 1991: “Mamá vive en el departamento de la calle 47. Voy a visitarla. Tengo miedo de que me abrace y que al hacerlo se convierta en fantasma” (14).

plurisémico da cuenta de un pasado que no cesa de ocurrir, que siempre retorna como posibilidad expropiada y que irrumpe en lo real como un espectro que adquiere nuevos contextos para hacerse oír. En un poema de Francisco Garamona titulado “Módulos blancos de felicidad” de *Una escuela en la mente* (2004) hay una escena cargada de simbolismo, en la que padre e hija pasean por un lago en lo que podría ser un sueño, hasta que sus sombras convocan la memoria genealógica y como en una pintura, un color los une: “Tanto tiempo transcurrido en el mundo. / Y acá estamos los dos. / Mi hija me dice: auchi! Yo la miro y le sonrío. / De la mano vamos hacia el lago / Las sombras nuestras parecen divididas, / flotando en el agua que se las lleva lejos, / a otros tiempos de los que guardamos un color” (16).

Poemas como estos resultan disonantes respecto de la tendencia predominante en el campo de la poesía desde comienzos de los noventa, que giraba en torno a un tópico común de rechazo de la institución familiar y que Ana Porrúa (2003) registra en la poesía de Fabián Casas, Verónica Viola Fischer y Martín Rodríguez “el destierro de la figura paterna, la revisión de la maternidad y de las identidades de infancia” (6), motivo que atraviesa a todos los autores consagrados del período pero también a otros situados en zonas más periféricas del campo de la poesía.²²¹ Precisamente, para los jóvenes poetas de

²²¹ Se trata de un tópico común, el del hundimiento o la caída en desgracia de la ideología en la que se asienta la institución familiar, al menos en su concepción occidental y cristiana. Mencionamos aquí cuatro ejemplos pero pensamos que este cuestionamiento atraviesa a toda la generación. Pablo Chacón comienza su poemario *El grano del invierno* (1994) con el poema “para empezar” que dice: “Caigo como un pájaro muerto / sobre la mesa familiar” (9). Verónica Viola Fisher en *Hacer sapito* [1995] deconstruye la violencia patriarcal que reproduce un discurso milenario al interior del hogar: “Es igual a la madre que / no es madre es llenadora / de cabezas huecas / con mierda hay que limpiarles / la boca / antes de hablar / de mí porque soy yo / el único / que supo conseguir, los laureles / y las hará jurar / con gloria / conglomerado de conchas / vos, tu madre, tu abuela / mi futura nieta seguir / calladas” (2000). Ezequiel Alemian se refiere al núcleo primario de sociabilidad con la metáfora del naufragio, en el poema “5” de *La ruptura* (1997) escribe: [...] Así cayó mi padre. Entre sus ropas había bolsillos de oscuros pantanos disueltos; / en aguas sin superficie otros navegábamos sin saber del engaño más que su violencia. / Renacuajos crecidos a dólares que nadie sacó de la zanja / para verlos hundirse en pez, / nos hundimos. Pero flotaba mi madre prendida a su dolor y a sus reclamos / y mi hermana tejía en cambio la temible red de los escenarios: hotel o asilo / donde creer que se podía estar no en su sitio y cada tarde clavar / más bajo tierra la pala virgen de su vagina [...] (Alemian, 1997: 9). Uno de los continuadores actuales de esta línea temática es Cristian de Nápoli en *El pueblo le canta a sus familias disfuncionales* (2012) no se manifiesta la queja por una institución que no se condice con la realidad sino que se la valora allí donde se considera que más falla de acuerdo a los valores dominantes, dice “Rubena”: “Había una vez una cocina-comedor / y una familia con televisor / con fantasma. / La jefa de familia era Rubena, / tenía tres varones y una nena. / Miraban tele todo el día. No había plasma (...) los varones siguieron, siempre fieles / a su madre, eran los rubendaritos / temibles chocadores de autitos: / secuestraban todo lo que salía en la tele” (18). Esta tendencia se fue revirtiendo a lo largo de la década del 2000. En efecto, ya no aparecerán tantas impugnaciones de plano, sino representaciones de modelos alternativos de familia, por ejemplo en *La tomadora de café* (2005) de Laura Wittner, *tigre y león* (2005) de Marina Mariasch, *Madre soltera* (2014) de Marina Yuszczuk o *Últimos poemas en prozak* (2019) de Fabián Casas.

los Noventa que atravesaron sus infancias y adolescencia en dictadura, lo *unheimliche* habitaba en esa institución tan celebrada por el régimen “occidental y cristiano”.

De alguna forma estos textos también dan cuenta del mismo problema que plantea uno de los poetas más representativos de esta generación, Martín Gambarotta, cuando apenas unos años después, en *Punctum* [1996], sentencia que en ese presente: “todo acto es literario / y eso apesta. Todas las cosas, rogando por sinceridad” (2011: 60). En un contexto en el que los responsables del proyecto económico de la dictadura recurren a la ficción para ocultar su victoria, donde el gobierno menemista espectaculariza la política e inventa enemigos internos ficcionalizados, a los que define bajo la figura del “terrorista”, mientras los medios masivos de comunicación procesan la lengua de la militancia revolucionaria en clichés de la lucha contra la corrupción; jóvenes poetas hijos de militantes setentistas encuentran en la escritura un medio para mantener viva la memoria, confrontar con los poderes fácticos y denunciar la impunidad. La poesía brinda la posibilidad de llamar la atención sobre el mundo de las apariencias que expone de manera explícita, sobreexpuesta, la clandestinidad neoliberal.

Políticas del presente

“Se amasan las fortunas,
se cargan los bolsillos
de presa seca, de oro falso, de vermouth.
Me acaban el cerebro a mordiscos
bebiendo el jugo de mi corazón
y me cuentan cuentos para ir a dormir”
Indio Solari, “Yo caníbal” (1993)

Las alambradas de la luz de Gonzalo Chaves es un extenso poema dedicado a los constructores de la Catedral de La Plata.²²² En cierto modo, podría decirse que el poemario actualiza la tradición brechtiana de “Preguntas de un obrero ante un libro [1935]:²²³ “La historia no sólo ocultó hechos / no seamos ingenuos / la misión de la

²²² El poema “Niños mendigos” de *Significado cero* (1989) también indagaba sobre la institución religiosa en versos que permitían vislumbrar una crítica a las políticas de memoria de los Ochenta, al discurso hagiográfico e idealizado sobre la militancia de los setenta, pero también a los problemas en torno a la transmisión de esas experiencias: “¿buscas iglesia, en el diccionario del futuro niño? / ig-iglesia lugar donde encerraron a Cristo para negarnos su intemperie. / Qué extraña visión es una iglesia / dos mil hombres llorando sobre un martirio / y nadie se atreve a desclavarlo / ¡si nadie lo impide! / Entonces ¿nadie sabe?” (1989: 7).

²²³ Recordemos los versos de Brecht: “Tebas, la de las Siete Puertas, ¿quién la construyó? / En los libros figuran los nombres de los reyes. / ¿Arrastraron los reyes los grandes bloques de piedra? / Y Babilonia,

historia fue ocultar al hombre” (Chaves, 1991: 12). Por este motivo, el poema trabaja con las memorias de los obreros inmigrantes, sus mujeres, diversiones y penurias, en un juego de continuo descentramiento de la mirada, que redonda en un yo lírico que cambia constantemente de perspectivas: por momentos es un obrero que contempla la ciudad desde las alturas, por momentos un niño que pasa con su madre por la vereda y observa a los constructores en el cielo. Si bien no se encuentran alusiones al período de los sesenta-setenta, hay ciertas imágenes o fugas en la escritura que permiten evocarlo. Chaves, al igual que Suárez y Larcamón, percibe las elipsis, los silencios y la dislexia de su presente: “es por eso que no nos vemos? / vivimos solos en este país carneado hasta el silencio magnánimo, hasta la tartamudez melódica? / nos corresponde algo en el festín de las ciudades?” (Chaves, 1991: 21).

La búsqueda de un lugar, la pregunta por el espacio que les queda para desarrollar sus propios proyectos luego del fin de la Historia, inevitablemente lo lleva a la discusión con la generación de los padres. Hay una transmisión generacional que se percibe rota, llena de lagunas, misterios y desarraigos. De niño el autor atravesó por la experiencia de distintos exilios, pero esta trashumancia es formulada en su testimonio como una condición de posibilidad para rechazar la ceguera que producen la rutina y la costumbre; de hecho, en los agradecimientos de su primera plaqueta menciona “a los viajes por haberme dado otra existencia” (Chaves, 1989: 11).

Una anécdota de Chaves padre, en tiempos en que su hijo y Larcamón asistían a un taller de escritura con Vicente Zito Lema, sintetiza estos problemas intergeneracionales:

Un día lo encontré a Vicente en La Plata y me dice ‘*tu hijo cómo anda? Siempre escribe?*’; ‘*sí*’ le digo; ‘*ese chico escribe bien, que no deje de escribir decíle*’; y me dice: ‘*sabés por qué no se hizo más el taller; ¿no?*’; ‘*No ¿por?*’ le digo; ‘*Me hicieron un juicio los poetas y me decían que me iban a matar*’, ‘*¿pero simbólicamente?*’ y me dice: ‘*no, qué simbólicamente, me querían matar en serio*’. Lo acusaron no sé de qué, y es la rebeldía de los hijos con los padres y estaba un poco asustado Vicente. Vicente por ahí con su personalidad era muy absorbente y por ahí sintieron que debían liberarse

destruida tantas veces, / ¿quién la volvió a construir otras tantas? ¿En qué casas / de la dorada Lima vivían los obreros que la construyeron? / La noche en que fue terminada la Muralla China, / ¿adónde fueron los albañiles? Roma la Grande / está llena de arcos de triunfo. ¿Quién los erigió? / ¿Sobre quiénes triunfaron los Césares? Bizancio tan cantada, / ¿tenía sólo palacios para sus habitantes? Hasta en la fabulosa Atlántida, / la noche en que el mar se la tragaba, los habitantes clamaban / pidiendo ayuda a sus esclavos. / El joven Alejandro conquistó la India. / ¿Él solo? / César venció a los galos / ¿No llevaba consigo ni siquiera un cocinero? / Felipe II venció la Guerra de los Siete Años, / ¿Quién la venció además? / Una victoria en cada página. / ¿Quién cocinaba los banquetes de la victoria? / Un gran hombre cada diez años / ¿Quién pagaba sus gastos? // Una pregunta para cada historia” (Brecht, 1970: 91-92).

del tirano. Parece que le armaron una farsa de juicio y lo condenaron... (Entrevista a Chaves, 01/03/2019).²²⁴

Un adjetivo muy utilizado por Chaves, de forma cariñosa en el transcurso de la entrevista fue el de “salvajes” para hacer referencia a la generación de los hijos, específicamente a ciertas prácticas que veía con extrañeza, como las de la anécdota referida, o el hábito de leer varios libros al mismo tiempo y que él incorporó como técnica, las lecturas cruzadas. En *Punctum*, Gambarotta, que también vivió en el exilio por la militancia de su padre, pone en boca del personaje de Gamboa, un ex guerrillero, estas extrañezas o diferendos que molestaban a Chaves en la convivencia con su hijo: “para Gamboa la organización / no es la cosa más bella / la organización es la belleza misma. Por eso no soporta / ver las cosas del desayuno / terminado dejadas sin levantar / de la mesa / (...) Gamboa, como pocas veces hace, tratando de encontrar un orden perdido / en la desordenación, un mundo en el submundo revuelto” (2011: 72).

Más allá de los contrapuntos generacionales en torno a la organización del tiempo o del espacio, en *Las alambradas de la luz* Chaves (h) lejos de victimizarse, reivindica – como dijimos– la épica, las aventuras y viajes en los que se vio inmerso a partir del compromiso político de sus padres. La clandestinidad, la persecución y el exilio no se viven como “trauma” sino como posibilidad de ruptura de los límites que impone la rutina: “la sociedad, el mundo / han hecho de la infancia una curva / que de no doblarla estalla el alma / las ideas / han hecho de los niños un vapor de sueño / no llevado nunca al mar por nadie” (Chaves, 1991: 10).²²⁵

²²⁴Gonzalo Chaves (h) niega la anécdota del juicio, aunque coincide en que hubo problemas que atribuye a cuestiones relacionadas con la metodología de trabajo propia de los talleres literarios de la época: “no fue tan así (...) No hubo ningún juicio, lo que pasa es que naturalmente se dio algo... que por ahí él, acostumbrado a otros talleres que me parece bárbaro, porque los talleres muchas veces funcionan así, de una manera medio paternalista. En verdad los viejos talleres funcionaban así. Un escritor reconocido y la gente iba. Y Vicente acá se encontró con un grupo que tenía un cierto peso propio y que produjo algunos pequeños hechos, y naturalmente se dio cierto cuestionamiento, nada excesivo, no un juicio. Yo le reconozco a Vicente que hizo algo muy interesante, pero es normal que pibes de 24 años...por ahí el venía con un rol, sin ser una persona injusta eh, era muy bondadoso” (Entrevista a Chaves (h), 09/07/2019). Además de Larcamón y Chaves al taller de Zito Lema asistían Gabriela Pesclevi, Miguel Sendón y Daniel Urrizmendi.

²²⁵ Actualmente Gonzalo Chaves comparte reflexiones, poemas, bocetos de relatos y pinturas en su página de Facebook. Dentro de una serie titulada *El álbum de sucesos memorables* publicó un texto que sintetiza su mirada sobre la generación de los padres y el exilio como aventura para un niño en formación: “Tengo 12 años. Nos invitan a un camping en las afueras de México D.F. Hay que salir del famoso valle en dirección a Puebla. El lugar exacto es un recatado pero virgen bosque de pinos que se adentra a la derecha de la ruta. Cuando llego con mi familia temprano, ya hay unas setenta personas, todos exiliados latinoamericanos en pequeños grupos. Pero hoy tengo doce años. Es uno de esos días donde uno está tan animado que ya sabe todo lo que van a decir y también algo de lo que no. La parte mecánica-ideológica y el truco tanguero de salón de un país que se hace un gigante cuando te vas, me alejan definitivamente de aquellas conversaciones, aunque nos perdamos el asado, el postre y la Canada dry como gaseosa. Del otro lado de

Por su parte, Andrea Suárez Córica, en el prólogo a *Alas del alma* (1992) –libro que remite a la elegía que Miguel Hernández dedicara a Ramón Sijé: “a las aladas almas de las rosas / del almendro de nata te requiero, / que tenemos que hablar de muchas cosas, / compañero del alma, compañero” (Hernández, 2019: s/n)-, aborda otro de los problemas con los que debieron lidiar los hijos en su trayectoria escolar: la impugnación de sus memorias por parte del sistema educativo en materias como geografía o historia. La descalificación de su lectura de la historia la convertía en guardiana de una memoria prohibida, por eso cuando el yo lírico elabora estos recuerdos, no se sostendrán en una palabra verdadera, sino que se fundarán en una duda epistemológica, crítica incluso de las propias creencias: “demasiada certeza / demasiado engaño” (Suárez Córica, 1992: 44). La propia historia es un peso con el que se debe aprender a convivir: “Hacete amigo de tu historia, / si querés, / pero no te ates a ella, / si no querés” (8).

La primera parte de *Alas del alma*, “Otros tiempos”, reúne poemas que Andrea escribió entre los 12 y los 15 años, más intimistas y románticos pero atravesados por una

la ruta está imponente una montaña bastante famosa en México: El Ajusco. Por gustarme mucho el estudio de la geografía, sé que tiene 3900 metros de altura, desde aquí abajo se ve tremendo -estaremos nosotros a unos 2700m, incluso su cima esta nevada. Estamos en el invierno mexicano es enero...y me entra una idea totalmente descabellada para un niño...lo voy a subir me digo. Me hago amigo de un chango de mi edad y le trasmito la idea. La libertad que siempre me dieron mis padres potencia mi imaginación y una falta absoluta de miedos extiende mis límites...Cruzamos la ruta sin avisar a nadie y sin ser vistos pero no como una travesura sino como una confianza implícita para con mis padres. Sé que no se van a preocupar...sé que confían en mí...y eso cierra como anillo de plata en la psique del niño. Empezamos a subir tipo 9 - 10 de la mañana. A medida que subimos con mi novel amigo, nos damos vuelta y el grupo de personas del otro lado de la ruta, allá abajo, se hacen cada vez más pequeños. Pobre argentinita que chiquita que se ve desde acá. La historia de Argentina desde aquí arriba es como un serpiente atávica, caracoleante, que repite hechos...una especie de *deja vú* constante donde injusticias, y desencuentros vuelven como un bumerang, a medida que pasa el tiempo, solo cambian los actores. Seguimos subiendo y pasadas un par de horas y algo más empezamos a ver hielo en el suelo, la cima está ahí nomás no tan lejos...Los últimos 50 metros son de cierto cuidado...mi imaginación que a esta altura opera como si fuera realmente mi razonamiento, me dice que los paquistaníes nos dieron el permiso y estamos subiendo el K-2 por el lado norte y que mi amigo, que ahora trepa una subida escarpada no es otro que la araña de las Dolomitas. Ya estamos en la cima...sé que nadie nos va a creer, así que empiezo a buscar un recipiente. Valga decir que subimos sin agua, sin cantimplora, sin comida, encuentro como una caja de cartón, la lleno de hielo...va a ser la prueba irrevocable de que llegamos. Bajamos como flotando. No solo flotando sino olvidados de que flotar es algo extraordinario. Ahora lo único que nos interesa en mostrar el pinche hielo...en hora y media o dos ya estamos en la ruta del otro lado. Veo a mis padres están sorprendidos por mi ausencia, pero no entraron en ninguna ataraxia, levemente preocupados...Hubieran avisado che...ni siquiera hay un real reto...y lo tomo bien como un signo de confianza. Un grupo de personas también se acerca. Se forma un pequeño púlpito expectante...son como el *factum semipasivo* que hay en lo humano. Por un lado hombres-robot y por otro lado Favalli, Juan Salvo, Elena y Martita. Por un lado Amor y por otro standarización -Izquierda standarizada un vino caro que se bebe frío-. Subimos el Ajusco les digo. Abro la caja -pero obviamente el hielo ha desaparecido...nadie nos cree que subimos-Es decir, les llegan las palabras, pero no les llega el pathos del hecho, el suceso va a parar a la dimensión de lo inverosímil. Me doy cuenta por primera vez en mi vida que hay experiencias que no son comunicables” (Entrada del 7/9/17).

ausencia que paraliza al yo lírico: “Cruel y brutalmente / te alejaron de tus hijos / y de la / vida misma. / Hubo nada más / que muerte. / Tu muerte / y la muerte un poco / de quienes sabían / de tus afectos” (29). Es interesante analizar la referencia a los hijos en este poema, que pone en evidencia un régimen de memoria en el que el procesamiento del dolor se experimenta como una cuestión familiar, íntima; el genocidio se vive como un problema que deben resolver algunas familias. No se vislumbraba la dimensión social y colectiva de sus efectos que Suárez Córlica elaborará en su obra posterior: “el recuerdo personal debe traspasar la esfera privada para, en el campo social, transformarse en un acto político. Así, la memoria crítica constituye un acto de resistencia política” (Suárez Córlica, 2010: 24).

En este contexto político y social de comienzos de los Noventa, la expresión poética del desgarramiento íntimo se convierte en un recurso eficaz que permite imaginar la conformación de nuevas comunidades con los lectores, mediante la reinscripción en la esfera pública de aquello que no puede ser nombrado por las políticas de olvido: el nombre de la madre. De hecho, podemos interpretar la poesía como una arista más de la intervención artística de Suárez Córlica. Ella propone conceptualmente realizar el proceso inverso al de los servicios de inteligencia de la dictadura, cuyo trabajo consistía en individualizar al enemigo, asignándole un nombre propio a la etiqueta general y difusa del “delincuente subversivo” con el objeto de hacerlo desaparecer de la vida pública. Esta propuesta se ubica así en el límite del campo de los Derechos Humanos y de la política, de una manera semejante a los poemas que analizamos en el capítulo 1.

Una amplia diversidad de proyectos realizados por Suárez Córlica llevan como premisa la necesidad de restituir identidades a partir de la nominación. Así, puede mencionarse por ejemplo, el proyecto Arbórea que desde 2006 se propone organizar caminatas-exploraciones alrededor de diferentes manzanas de la ciudad de La Plata con el fin de que los participantes conozcan más sobre las especies de árboles que hay en la ciudad y que en el día a día se suelen pasar por alto. El objetivo del dispositivo consiste en extrañar la mirada para poder volver a nombrar lo invisible. Cada recorrido de Arbórea tiene primero una fase exploratoria, de relevamiento de las especies (a modo de práctica archivística) y de contacto con los vecinos para consultarles sobre las especies de la cuadra. Luego viene la invitación a ellos y una difusión más amplia. Así es como en cada recorrido de Arbórea se forma una comunidad; los vecinos salen de sus casas y testimonian sobre quién plantó determinado árbol, qué especie había antes, por qué alguna fue sacada, dando cuenta de lo que la autora define como “cordón umbilical” que ata a la

gente a un determinado árbol o especie que liga a la memoria familiar o barrial. Arbórea es un acontecimiento político en sí, porque rompe con el temor y la desconfianza por el otro que todavía persiste como efecto de la dictadura y de la cultura individualista diseminada por los gobiernos neoliberales, en una escala “micro”, podría decirse. Pero también es una denuncia de la expropiación del espacio público por parte de los fondos privados de inversión, una indagación en la idiosincrasia eurocéntrica del argentino y una reivindicación de lo autóctono.²²⁶ En una entrevista con Martina Dominella, Suárez Córica explica la génesis de Arbórea y da cuenta de la importancia en la transmisión generacional de los nombres buscados:

Un día, saliendo de casa con mi hijo Juan Manuel, él me iba contando sobre los planetas, los satélites, las distancias, la cercanía con el Sol, con esa precisión científica de los chicos a los 7 años. Todo esto mientras atravesábamos el pasillo. Al llegar a la vereda, nos topamos con el árbol que está en la puerta y le comento, “Juanma cómo puede ser que sepamos tanto de los planetas que no vemos, ni tocamos, ni olemos...¿Cómo se llamará este árbol?” Ahí nos dimos cuenta de lo poco que sabemos de lo inmediato, lo cotidiano, lo común. Así fue que empezamos a hablar con los vecinos, a volver a la vereda y a la conversación. En algunas caminatas surge la curiosidad por parte de algún expedicionario que me pregunta por qué no vamos al Bosque o a una plaza, o a ver el árbol de cristal de Parque Pereyra. Y la respuesta es justamente porque no me interesa destacar lo espectacular, lo excepcional ni lo notable sino lo más común posible, es decir, los árboles de la vereda, donde por ejemplo, no hay ni palmeras ni coníferas, mientras que estos tipos de árboles sí abundan en espacios más amplios. Yo me enamoré de los árboles frondosos –fresnos, tilos, plátanos, acacias, arces y crespones-típicos– de las cuadras que caminamos a diario para ir al kiosko, al trabajo o la escuela. Los árboles de sombra son mi pasión. Y también la propuesta juega un poco con la idea de las grandes expediciones como las de Charles Darwin o Carlos Spegazzini, que estaban meses cruzando mares o tierras remotas. Pues bien, acá vamos a lo que tenemos a mano y ahí encontramos un mundo nuevo. ¿Cómo? Perforando esa cotidianeidad con una mirada que singulariza, entra en el detalle y nombra. A la fecha llevo mapeados unos 900 árboles y pude reconocer unas 70 especies. En las caminatas pasamos de lo universal, “los árboles” a lo singular: acacia de Constantinopla, parasol de la China, nogal criollo, catalpa, liquidámbar, almez, jacarandá, corona de Cristo, ginkgo. De este patrimonio vivo y deslumbrante nace una curiosidad infinita. Arbórea es justamente una obra permanente sobre el potencial poético de los árboles y nos sumerge en ese estado de asombro sin fin tan típico de los chicos (Dominiella, 2019).

En este sentido, el folleto que publicó sobre su madre en CEMEPO, la recuperación de su poemario inédito *La niña que sueña con nieves* (2015) –que trabajaremos en el capítulo

²²⁶ Otra intervención llevada a cabo por Suárez Córica fue la muestra *Modos de nombrar y no nombrar* (2016) realizada para el aniversario de los 40 años del golpe de Estado en la Comisión Provincial por la Memoria. La misma se proponía reflexionar sobre lo que los familiares escribían en los recordatorios-solicitudes publicados en *Página/12*: ¿cómo se nombraba el genocidio? ¿por qué sólo un 4% de las solicitudes relevadas mencionaban la organización en la que había militado el asesinado? ¿cómo se aludía a los motivos de la lucha? ¿Qué consignas acompañan los textos?. El objetivo era reflexionar críticamente sobre la pervivencia del lenguaje y las omisiones propiciadas por la dictadura incluso al interior del movimiento de Derechos Humanos, para rastrear qué continuidades y rupturas se fueron produciendo a lo largo de los últimos años.

8–, o incluso sus propios libros, son intentos de nombrarse, de enfrentar el “no existís” posdictatorial: “la idea de que lo que no se nombra se pierde es una muestra de la efectividad de la realización simbólica del proceso genocida” (Suárez Córlica, 2010: 26). En este sentido, la nominación es un paso necesario para poder reconstruir lo general, las experiencias de lucha, culturales y de organización de la generación perseguida. Consideramos que la obra de esta artista podría definirse como una poética de la nominación que alterna distintos dispositivos de enunciación artística para transmitir experiencias poético-afectivas que interrogan y apelan a la deconstrucción de las memorias, las identidades y los discursos que legó la dictadura.²²⁷

Volvamos a los libros. Un poema de *Alas del alma* “El borde”, anticipa la estética de Suárez en *Imágenes rotas*: “la mirada infinita / inmóvil / indolente / para vaciar de afecto / la imagen terrible” (47). Mientras que *Alas del alma* era un libro de autodescubrimiento, en *Imágenes rotas* ya hay una afirmación de la propia identidad y una asunción de la propia historia. De manera significativa, el poemario se abre con el verbo ser: “Soy la corriente cálida / soy la corriente fría / soy el amor / soy la memoria” (5).²²⁸ *Imágenes rotas* contiene poemas más despojados, dotados de un estilo más pizarnikeano en su brevedad y depuración del lenguaje, que marca un punto de indiscernibilidad entre literatura y testimonio: “la fijación / es la salida / para apoderarme

²²⁷ Un proyecto semejante al de Suárez Córlica, que no ancla en el genocidio pero sí en las violencias y persecuciones que suceden en democracia contra la comunidad LGTBQ lo lleva a cabo Camila Sosa Villada. En *Las malas* (2019) se afirma que “a las travestis no nos nombra nadie, salvo nosotras” (79). En una entrevista reciente, ella vuelve sobre las dificultades en la construcción identitaria de un grupo social negativizado: “Yo creo que durante mucho tiempo fue tan silenciado todo y sigue siendo tan silenciado que seguimos pidiendo que se nos nombre en los discursos políticos, que se nos nombre así como se dicen varones, mujeres, que también se diga travestis; seguimos pidiendo que reconozcan si nos desean, que reconozcan si nos cogen, que reconozcan que nos persiguen, que nos matan, yo digo, bueno, estamos reclamando verdaderamente que nos digan, que nos nombren, y que dejen de decir también ‘las travestis’, que allí resumen una infinita diversidad de personas que están transitando de una manera tan diferente” (Pomeranic, 2020).

²²⁸ En un poema sin título de María Julia Portas publicado en *El lenguaje de un gesto* (1993) encontramos una afirmación identitaria semejante: “Soy percepción / Soy libertad (?) / Soy nube Soy viento / Soy luz y armonía” (101). Por otra parte, *Atravesando la noche* se abre con una nominación que tal como vimos, es determinante en el pensamiento conceptual de la artista: “Me llamo Andrea Suárez Córlica. Tengo 30 años. es la edad que tenía mi madre cuando fue secuestrada, torturada y muerta por la Triple A. Estos son parte de los sueños que me acompañaron desde entonces” (1996: 6). De manera significativa su nombre cambia el día que se forma H.I.J.O.S. La Plata, en el Acto de la Comisión Recuerdo, Memoria y Compromiso de la Facultad de Humanidades en abril de 1995: “cuando estaba cantando León Gieco en Humanidades, en la puerta del Rectorado se acercó un compañero de mi vieja y me dijo ‘por años no supimos de ustedes porque no sabíamos cómo buscarlos, no sabíamos el apellido de tu padre’, algo así, me dijo vos tenés que usar Córlica, vos tenés que ser Córlica para que te podamos ubicar’. Eso me pareció como un ruego, tan acertado, porque era volver a poner en escena el apellido Córlica, si bien mi madre no había sido detenida desaparecida, pero era como volver, la aparición otra vez. Entonces fui al Registro de las Personas pregunté y me explicaron que había un trámite que se llamaba de Adición de apellido materno y entonces lo hice, que es muy simple, en las anotaciones al margen ponen “se adiciona el apellido materno Córlica” (Entrevista a Suárez Córlica, 29/09/2017).

/ del pasado” (23) o “negaron / mi pasado / Me negaron” (27). Una imagen que aparece en este poemario y que emergerá intermitentemente en todas las poéticas que analizaremos a continuación es la de los rayos luminosos que irrumpen desde el pasado, las iluminaciones de un legado que parpadea en el presente, las memorias *abracivas* como un entregarse a la luz que irradian los ausentes para persistir en la certeza de que todavía quedan esperanzas:

Los rayos luminosos / penetran los días / pero no alumbran. / Destierro interior / exilio de los amados / diluvio de ausencias / únicos pasajeros / de aquél camino. / La pregunta siempre / sin respuesta. / La felicidad derramada / con sus piernas abiertas / al mar que ya viene para arrastrarlo todo. / Las raíces / en el fango de la historia / apenas sobreviven. / El viento de la amnesia / no logra enderezar / los trazos oblicuos / de los primeros pasos. / Ni puede llenar / los huecos. / Ni nutrir el campo. / Pero aún así, / es importante saber / que no lo han logrado todo (Suárez Córica, 1993: 32).²²⁹

Esta idea de la memoria como imagen rota, dañada, que penetra los días bajo la forma de rayos que no se proponen encandilar el presente sino transmitir vestigios de esperanzas y experiencias que permitan pensar que el enemigo no ha vencido del todo, está estrechamente relacionada con el concepto de imagen-luciérnaga de Georges Didi-Huberman. En *Supervivencia de las luciérnagas* (2012) el escritor francés discute con perspectivas apocalípticas como la de Giorgio Agamben cuya matriz de pensamiento radica en el hallazgo de la trascendencia en la destrucción de lo inmanente mismo “como si toda cosa no debiera su dignidad filosófica más que a haber desaparecido primero” (Didi-Huberman, 2012: 60) y ofrece un principio de esperanza en la metáfora humanista de las luciérnagas como imagen de la resistencia popular inmanente al tiempo histórico. Las luciérnagas en su intermitencia y resplandor intersticial, provocan imágenes dialécticas para el pensamiento presente: “el Antes reencuentra al Ahora para formar un resplandor, un relampagueo, una constelación en la que se libera alguna forma para nuestro propio Futuro” (2012: 46). La potencia de la escritura de Suárez Córica, en un contexto de sobreexposición espectacularizada y de derrumbe de la experiencia, radica en una política de la supervivencia que rescata la “imagen irrecuperable del pasado que corre el riesgo de desvanecerse con cada presente que no se ha reconocido afectado por ella” (90).²³⁰

²²⁹ En “Tormenta furia” de *Alas del alma* también aparecían la radiación de las memorias *abracivas* como vindicadoras de los Caballeros del ocaso: “creerán acaso / que aquí somos / ciegos y sordos? // ...ahoga mi músculo mayor / esta furia / de luces y estruendos” (Suárez Córica, 1992: 21).

²³⁰ Gonzalo Chaves (h) también trabaja sobre esta imagen que transmite luminosidades intermitentes desde la oscuridad del pasado reciente: “En qué creíamos? / En los rayos, como las luces salvajes, que se nos / iban palpitadas y convertidas en inquilinos para / el espacio? / O eran los relámpagos, los ruidos de sueños escandalosos, / que en el aire rompían las represas inundadas / de la realidad?” (Chaves, 1991: 20). Por su

Otra peculiaridad de estos primeros poemarios de Suárez Córca estriba en que son acompañados por ilustraciones propias. Allí se produce una tensión recíproca entre la visión, la palabra y el trazo que puede o no, transformarse en el rastro de un dibujo, ambos contribuyen a la materialización de la intimidad. Según la autora esta idea la tomó de los dibujos con los que Federico García Lorca acompañaba sus poemas.

Por último, en el extenso poema “La Argentina que los remil parió” de Diego Larcamón hallamos la invectiva de los vencidos contra la ignorancia y el silencio de quienes aceptaban la impunidad en la que se vivía. El título del poema cuestiona la idea de patria que por entonces –y hasta entrado el siglo XXI– estaba asociada casi exclusivamente al universo discursivo y simbólico de los militares, y también adquiere la forma de una contrapropuesta irónica a consignas como “A vencer o morir por la Argentina” o “Patria o muerte, venceremos”.

El poema de Larcamón es muy significativo porque se ubica dentro del universo neobarroso perlonghiano –aunque con reminiscencias de algunos de los poetas más leídos por la generación del sesenta-setenta como Rafael Alberti–, en un intento por reunir una lengua arrasada a través de la fundición de materiales heterogéneos, historias cortadas, elípticas y fragmentarias. En su desarrollo recrea la construcción de un tiempo mítico, en que el imaginario mitológico andino es recuperado desde un presente que describe y liga, en una suspensión del tiempo cronológico lineal, las sensaciones y retazos de “memorias ancestrales” con una “cicatriz rabiosa de la muerte” (Larcamón, 1993: 3). La viruela y el sarampión, virus de la colonización española, son equiparados al consumismo como nueva epidemia, en un contexto de salida de la hiperinflación y de instauración, en 1991, del Plan de convertibilidad del ministro Domingo Cavallo. Las mismas alusiones a la mitología originaria están presentes en otros poemas de Larcamón, como “Vida por vida”: “Raspo una vez más mis cinco sentidos por la / piel joven de América, para volver a sentir los ojos de / Quetzalcóatl, los únicos que iluminan los caminos”; o también en las alusiones de *Significado cero* (1989) de Gonzalo Chaves al mito andino:

en el Titicaca iridiscente, por caminos de piedras y de polvo se encuentra Tiwanacu.
Arquitectura Solar, fuera de toda escala humana y fuera de toda pregunta con respuesta,
allí murió para mí la palabra grande como un intento por decir algo. Ante sus ruinas
solo atiné a quedarme mudo ante un silencio que puede más que nuestro idioma
(Chaves, 1991: 5).

parte, Larcamón utiliza una imagen semejante a la de las luciérnagas, las estrellas: “En las cenizas ya casi / nadie quedaba, todos los astros alumbraban el silencio después / del horror” (Larcamón, 1993: 4).

Asimismo, en *Atravesando la noche* (1996) de Andrea Suárez leemos: “Estoy con mi vecino en el lago Titicaca, en Bolivia. En el lago se forma una gran tormenta. Las olas se llevan su Falcon verde. Lo veo flotar bruscamente en el agua pero no podemos hacer nada. Veo la masa de agua hirviendo” (13). En el próximo capítulo analizaremos de qué manera estos trabajos verbales con la alegoría que remiten a un pasado originario y su mitología pueden ser leídos como un testimonio de la derrota de los proyectos revolucionarios de los setenta.²³¹ Veremos que en Pablo Ohde se radicaliza el mismo procedimiento, al convertirse en columna vertebral de su obra.

Volviendo a “La Argentina que los remil parió”, encontramos varias imágenes que producen una espectacularización de lo clandestino: “se encontró estrellado contra la piel de la ciudad / amorotonado de verdades” (Larcamón, 1993: 5). Por otra parte, la utilización de un tiempo sagrado permite al yo lírico exiliarse en “los zaguanes de la creación” (5). La desobjetivación que propicia el arte y los alucinógenos le permiten comprender la Historia, falseada en las reproducciones de identidades de mercado. El acto de la escritura lo lleva a que despierte de su sueño invadido por “un río de conocimientos”. Sobre el final, el yo se transforma en un Pueblo que conserva la esperanza y espera sin tiempo:

Mitad indio, mitad europeo, solo reconoce su origen en lo vivido / Trabaja en los campos de al lado, de sol a sol, por un rancho y / algunos pesos que ahorra para comprar pan dulce para / compartirlo con alguien más pobre que él. / Cree todo lo que ve y lo que ve es todo lo que cuenta. Aún / conserva la esperanza. / Ahora solo espera, espera... ¿HASTA CUÁNDO? qué se yo, / qué se yo... / Yo le creo sabés, yo te creo entendés” (7).

Finalmente, en poemas como “No te duermas en el sueño”, la proliferación de la apariencia encuentra una vehiculización en la metáfora expandida del sueño como placebo en el contexto neoliberal “Es posible que la desmemoria intente mojararte. / También es predecible que tu brazo más seguro se duerma / por un mal apoyo y con alas prestadas. / Que no nos duerman en el sueño” (Larcamón, 1993: 14).

²³¹ Este trabajo con la alegoría incaica y con las imágenes-luciérnaga lo encontramos también en un poema de *Betty al mañanas* (2013), de Alberto Valera: “Me pregunto / cómo me encontraron. / A la vera del camino / por el que iban los ejércitos / era un rito / pasaban las familias buscando a sus muertos. / Me pregunto / quién puso esa cruz / que así le dicen / en mi tumba. / Si mi Dios / el que me estaba esperando / es el sol / nunca derrotado totalmente / que parece morir y renace / siempre. / No estoy más allá / sino en mi ahyllu / poblado de cadáveres con cruces / que no comprendemos qué significan. / Puede que Atahualpa y su hermano / hayan sido derrotados / pero el Inca está renaciendo cada día / como en las cuatro insurrecciones calchaquíes / ahogadas, estranguladas, fusiladas / pero: si matan al Sol / muere la vida. / Descubrieron nuestra ciudad sagrada / (el Machu Pichu) hecha en las alturas. / Pero dentro de nuestras destrozadas cabezas / existe un rincón rebelde e invencible esperando / porque nadie puede derrotar un sueño; / algún día volveremos / a reconstruir nuestro imperio” (2013: 7-8).

Ediciones Los hijos de la teta del ciclón se configuró como un archivo contingente que reunió a jóvenes poetas hijos de la militancia perseguida en los setenta. A través de los poemarios publicados, es posible analizar un estado de la memoria en torno a los setenta, marcado por un contexto de impunidad para los perpetradores y de repliegue del compromiso de la sociedad civil en el reclamo por memoria, verdad y justicia, sostenido por el movimiento de Derechos Humanos. Estos jóvenes encontraron en la escritura un ámbito para elaborar lo reprimido por los discursos hegemónicos sobre los setenta, atravesados por las política de reconciliación nacional promovidas por el gobierno de Carlos Saúl Menem. Estas discursividades no estaban influenciadas todavía por la irrupción pública de las agrupaciones de H.I.J.O.S., que se conformarían dos años después, en 1995.

Por otra parte, constatamos una elaboración del testimonio interferida por la apropiación de distintas tradiciones poéticas que conectan con autores significativos para la generación de los padres: Bertolt Brecht, Raúl González Tuñón, Federico García Lorca, Rafael Alberti, Miguel Hernández, Juan Gelman o Alejandra Pizarnik. Esa biblioteca generacional, libros y poemas que formaban parte del universo simbólico de la militancia setentista, permitieron a los hijos acceder a distintos “instantes de verdad”. En el caso de Larcamón y Suárez Córica -cuyas madres fueron asesinadas por el Estado genocida- se configuraron incluso como materiales fundamentales en la construcción de memorias sobre ellas. Roland Barthes se refería de la siguiente manera a esos momentos que emergen en la lectura: “de repente la literatura (pues de eso se trata) coincidía absolutamente como un desgarramiento emotivo, un ‘grito’; en el propio cuerpo del lector [...] suponiendo que aceptemos convertirlo en una noción analítica, implicaría el reconocimiento de un pathos [...] son como los puntos de *plusvalía* de la anécdota” (Barthes, 1994: 337). De esta manera, los hijos en tanto lectores se encargan de diseminar y expandir a través de una lógica asociativa que precisamente “asocia al texto material (cada una de sus frases) *otras* ideas, *otras* imágenes, *otras* significaciones” (Ibíd. 37), ese suplemento de sentido presente en los poemas con problemas, imágenes y la estructura de sentimiento de su propio contexto de enunciación, y a su vez con representaciones del contexto de lectura de los padres. Vimos de qué manera, entonces, los textos de Chaves, Larcamón y Suarez Córica se rigen por un “principio de vacilación” que desorganiza la lógica ilusoria de la biografía, “lo que sucede en la obra es la vida del autor, pero una vida *desorientada*” (1994: 333) dice Barthes. Parte de esa “deportación” (al decir de Barthes)

de los sujetos que subsume su experiencia a la lógica de la escritura estuvo atravesada por estas tradiciones con las que dialogan formal y temáticamente.

La experiencia interior no podía tener lugar si se limitaba a una sola individualidad, la cual no podía cargar con el acontecimiento y los efectos del genocidio, pues como señala Maurice Blanchot “[ella] se cumple, perseverando en la incompletud, cuando se comparte y en el compartimento, expone sus límites, se expone en los límites que se propone transgredir” (1982: 42). Aquí radicaría lo político de la literatura, en la negación del ser aislado y la apertura a la otredad desconocida: “la experiencia sólo puede ser tal si sigue siendo comunicable porque, en su esencia, es apertura al afuera y apertura al prójimo, movimiento que provoca una relación de violenta disimetría entre el otro y yo: la desgarradura y la comunicación” (48). Encontramos en los poemarios una elaboración íntima, individual, del pasado reciente. Mensajes en una botella que son arrojados en busca de empatía social, de ahí que se encuentren en los bordes de la frontera del campo de la poesía, de los Derechos Humanos y de la política.

*

A partir del análisis de las producciones de los poetas que publicaron en *Los hijos de la teta del ciclón*, nos preguntamos cómo se trabaja el desgarramiento producido por la apropiación de un lenguaje vejado, negador de la otredad, desde el interior del acontecimiento poético.

Estas publicaciones azarosas, lejanas (pues transcurrieron casi treinta años desde su edición), perdidas (la única presentación pública la realizó Andrea Suárez Córica en El bar de calle 47 entre 7 y 8, mientras que Chaves (h) y Larcamón regalaban o vendían los poemarios en trenes y plazas), se presentan como un ejercicio temprano de construcción de memorias desde la poesía por parte de la generación de hijos e hijas. Estos ensayos se resignifican posteriormente como un antecedente de lo que fue el proyecto editorial de la colección *Los Detectives Salvajes* (2007-2015) de Libros de la Talita Dorada que abordaremos en el capítulo 8. Por cierto, ninguno de los hijos e hijas poetas que formaron parte de *Los Detectives Salvajes* conocía de la existencia de los poemarios de *Los hijos de la teta del ciclón* (existe además una diferencia de casi 10 años entre sus nacimientos).²³² Sin embargo, a sus textos los liga un estilo, una concepción

²³²Habría que hacer la salvedad de que Andrea Suárez Córica sí participó del proyecto de *Los Detectives Salvajes* aunque no como autora, sino trabajando en la edición del poemario *La niña que sueña con nieves* (2015), que su madre Luisa Marta Córica había dejado mecanografiado antes de que una patota de la

acerca de lo poético, acerca de la necesidad de repensar la historia desde la poesía, que los acerca en una constelación de imágenes, metáforas y búsquedas estéticas compartidas.

La recurrente caracterización, en la entrevista a Chaves padre, de la generación de su hijo en términos de “salvaje” modificó nuestra propia perspectiva sobre la colección *Los Detectives Salvajes* (Tavernini, 2019) y brinda un argumento más a la propuesta de Mirian Pino (2017-b) de conceptualizar esta formación cultural como Generación salvaje, propiciando la inclusión de otras poéticas de hijos e hijas que no necesariamente se han relacionado con la formación cultural que analizaremos en el capítulo 8: “sus escrituras implican la asunción de temas y procedimientos poéticos que hunden sus raíces en la historia de la Generación Perdida (de la cual junto con sus padres fueron protagonistas) y fundamentalmente al legado de Juan Gelman, Roberto Santoro, Miguel Ángel Bustos, Francisco Urondo, entre otros” (Pino, 2017-b: 162).

Recientemente, en un poema de Julián Axat “Estación Shell Autopista La Plata Buenos Aires” (2019), se cifra la trascendencia de los encuentros fortuitos, de la profundidad de las frases que se hacen eco y hieren la hegemonía temporal, con la promesa siempre a futuro de más literatura. Se trata de una promesa que signa a esta comunidad de escritores y lectores a la que el mismo poeta, como veíamos en el capítulo 2, se refirió como inconfesable:

Cargo solo 500 pesos de nafta y entro al café de la estación / pido y me siento / bebo de a sorbos cuando veo entrar a Gonzalo Leónidas Chaves / cabizbajo como siempre “el Negro” / me saluda y pide lo suyo en la barra / lo invito a sentarse a mi lado // Hablamos pocos minutos / lo suficiente para entrarle a la derrota / tema que nadie quiere tocar por estos tiempos / pero al que acaba de dedicarle un libro // Me mira sin tocar su café humeante / sonrío ladino / cuando le pregunto por el futuro / cita a Walter Benjamin / “la Historia voraz / un farrago de posibilidades” / “el futuro...hay que inventarlo” // Tiene rostro de profeta / cuando sus ojos se hunden entre lágrimas / En ese momento no sé si me está mirando a mí / o al recuerdo de mi viejo cuando tenía mi edad // Poco a poco me doy cuenta / que la palabra invención lo llena de esperanza / y prosigue con el otro “W” ahora Walsh / “...en estos contextos de repliegue / el refugio son las bases / tiempo de seguir y esperar...” // Dice que me hará llegar su libro sobre la derrota. / Lo abrazo y le traigo desde el auto unos poemas de regalo // Como todos los días / sigo rumbo a Buenos Aires (Axat, 2019: 35).

Unos meses antes, en diciembre de 2018, Gonzalo Leónidas Chaves publicó la plaqueta *El ángel anarquista*, en la que continúa el diálogo con sus hijos desde la poesía, reescribiendo *Las alambradas de la luz* y acompañando sus versos con fotografías de Juan Manuel Chaves. Allí retoma la escena de los obreros observando desde las alturas de la Catedral, solo que se superpone a sus cuerpos un personaje que recuerda al

Concentración Nacional Universitaria (CNU) la asesinara en 1975 (Cecchini y Elizalde Leal, 2013). Por otra parte, el libro de sueños *Atravesando la noche* (1996) fue muy leído por hijos e hijas en su momento.

protagonista de *El cielo sobre Berlín* (*Das Himmel über Berlin*, 1987) de Win Wenders. Este ángel es el ángel de la historia benjaminiano que encarna en diversas formas de la resistencia y la organización obrera a lo largo del siglo XX argentino: “El Ángel Anarquista dónde está pregunta la gente / dónde está el Ángel Anarquista que construyó la Catedral de La Plata. / El Ángel de la Catedral que supo ser Anarquista /por plaza Moreno se mueve el Ángel Anarquista / *Piden pan no les dan piden mazacote / y les dan garrote*” (Chaves, 2018: s/n).

Por último, como anticipábamos en el capítulo anterior, dos años después de la publicación de *Variaciones del agua soleada* (1993), los integrantes de Los hijos de la teta del ciclón contribuyeron a dar forma a la primera revista de H.I.J.O.S. La Plata (1996).²³³ Gonzalo Chaves colaboró también en el diseño y en ese n° 1 aparecieron poemas de Andrea Suárez Córlica, “Hubieran sido cosas de mujeres” (1996) –que citamos en el capítulo 2- y Diego Larcamón “Muñeca (mi vieja)”: “Tu corazón clavado en la aurora / despierta el traspasar de soñadores poetas / Intacto está tu cuerpo de corcel sudado / asombrando a blandos caballos desbocados / asombrando con un sol ancho / formando danzas que despejan los mares del silencio. / Viva el ruido de las olas” (1996: 14).

En el próximo capítulo analizaremos la formación cultural Turkestán que comenzó a desarrollar su proyecto literario en la ciudad de La Plata en 1993, el mismo año en que se publicó el último libro de Los hijos de la teta del ciclón. A diferencia de las experiencias que estudiamos hasta el momento, las cuales se propusieron intervenir en el campo de los Derechos Humanos y la política, nos proponemos reconstruir el derrotero de un grupo que en un primer momento se propuso llamar la atención en los pasillos universitarios, que luego constituyó un proyecto alternativo de escritura poética que intervino y ocupó el espacio público y que con posterioridad alcanzó cierto grado de profesionalización con un proyecto editorial concebido para intervenir en el campo literario en 2011. La figura que hilvana todos los proyectos a los que hacemos referencia bajo el nombre de Turkestán es la del poeta Pablo Ohde.

²³³ De la misma se encargó la Comisión de contención, integrada por Andrea Suárez Córlica, Margarita Merbilhaá, Sofia Arroyo, Paula González y Valeria Archetti entre otros y otras.

CAPÍTULO 4

La poesía sale a la calle con una bonita palabra, Turkestán (1993-2011)

“Yo quisiera explotar una bomba, derrocar un gobierno,
hacer una revolución con mis manos amigas del
cristal, de la luz, de la caricia
–destruir todas la tiendas de los burgueses
y todas la academias del mundo–

Raúl González Tuñón, “Escrito sobre una mesa de Montparnasse” (1930)

En este capítulo analizaremos la propuesta de la formación cultural que gravitó en torno al grupo Turkestán, remontándonos a sus orígenes, cuando todavía no se identificaba con ese nombre. El grupo dejó su huella, en cierto modo imborrable, un tanto mítica, en la poesía platense. Revista, columna radial, lecturas con música en vivo, afiches murales, editorial; todas estas actividades se condensaron en sólo dos años durante los cuales dos poetas, Lautaro Ortiz y Pablo Ohde,²³⁴ estudiantes de la carrera de Letras de la Universidad Nacional de La Plata e hijos silenciosos de militantes perseguidos durante la dictadura, pasaron a incorporar en sus reuniones semanales a un colectivo de más de veinte jóvenes.

El catalizador para el agrupamiento de poetas fue la creación, en 1993, de *Hojas Selectas. Revista de literatura*, proyecto que abordaremos en el primer apartado. En el segundo nos detendremos en las intervenciones públicas de Turkestán y en el proyecto editorial que tras un largo paréntesis culminó en 2011. Finalmente, en el tercero, analizaremos las modulaciones de la alegoría en la escritura de Pablo Ohde porque creemos que su elaboración comparte algunas características con las escrituras de varios poetas hijos durante el período de vigencia de las leyes de impunidad, que fuimos analizando en las poéticas de Valera, Suárez Córlica, Larcamón y Chaves.

La palabra pensada, *Hojas selectas* (1993-1994)

Hojas selectas publicó cuatro números (en abril, junio y septiembre de 1993 y julio de 1994). No son pocos si tenemos en cuenta que habitualmente este tipo de proyectos que

²³⁴ Pablo Ohde vivió con su familia en el exilio entre 1976 y 1985. Dos tíos maternos de Ohde que militaban en Montoneros fueron secuestrados el 29 de septiembre de 1976 y vistos en el Centro Clandestino La Cacha y en la ESMA: María Magdalena Mainer de 27 años y Pablo Joaquín “Pecos” Mainer de 23 años. Su abuela y otros dos tíos también pasaron por Centros Clandestinos de detención pero lograron sobrevivir. Su abuelo era Capitán de la Armada y había colaborado en varias oportunidades con Montoneros. Al conocer el destino de sus hijos, se suicidó (Duizeide, 2013: 103).

se proponen difundir una estética, dar a conocer las propias producciones o plantear discusiones al interior de un campo específico, no logran llegar al segundo número. Recordemos por ejemplo que *18 whiskys*, la legendaria revista de poesía de los noventa, que logró reunir a los poetas que hacia comienzos del siglo XXI se constituyeron en expresión de la década, sacó sólo dos números; mientras que *Revista de (poesía)* (1984) de Juan Carlos Martini Real, una publicación fundamental de los Ochenta que fue muy influyente para *Diario de poesía*, editó un solo número.

La publicación se constituyó como parte del cuestionamiento²³⁵ de un grupo de estudiantes de la carrera de Letras de la Facultad de Humanidades: Pablo Ohde, Lautaro Ortiz y Emilio Rollié,²³⁶ que consideraban que la poesía siempre quedaba relegada por la narrativa en la formación académica.²³⁷ Desde sus páginas, no sólo buscaban dar a conocer las producciones propias o rescatar autores que consideraban imprescindibles: Vladimir Holan, Néstor Sánchez, Tennessee Williams, François Villon, Edgar Bayley;²³⁸ también se propusieron reflexionar teóricamente sobre la escritura poética, con un tono bastante programático. A lo largo de los artículos aparecidos en la publicación, se percibe un diálogo abierto y nunca saldado entre los participantes, en torno a ciertos problemas centrales: la adjetivación,²³⁹ la metáfora, el método compositivo, la crítica a la “mal entendida” escritura automática (el modo en que definían desde estas páginas, a la vertiente antilírica que comenzaba a emerger). Los artículos críticos prolongaban gestos y apropiaciones literarias que establecían una correspondencia con el universo de

²³⁵ Paralelamente a la publicación, los jóvenes poetas también contaban con un segmento en el que reflexionaban sobre literatura en el programa *Radio señal* de Radio Universidad, conducido por el histórico bajista de los comienzos de Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota, Fenton (Roberto Fuentes).

²³⁶ El padre de Rollié, Roberto, también fue un militante peronista y formó parte de la vanguardia artística de los Sesenta platenses dentro del grupo Arte Concreto junto con Gonzalo Leónidas Chaves, Héctor Puppo, Hugo de Marziani, Jorge Pereyra y Mario Casas.

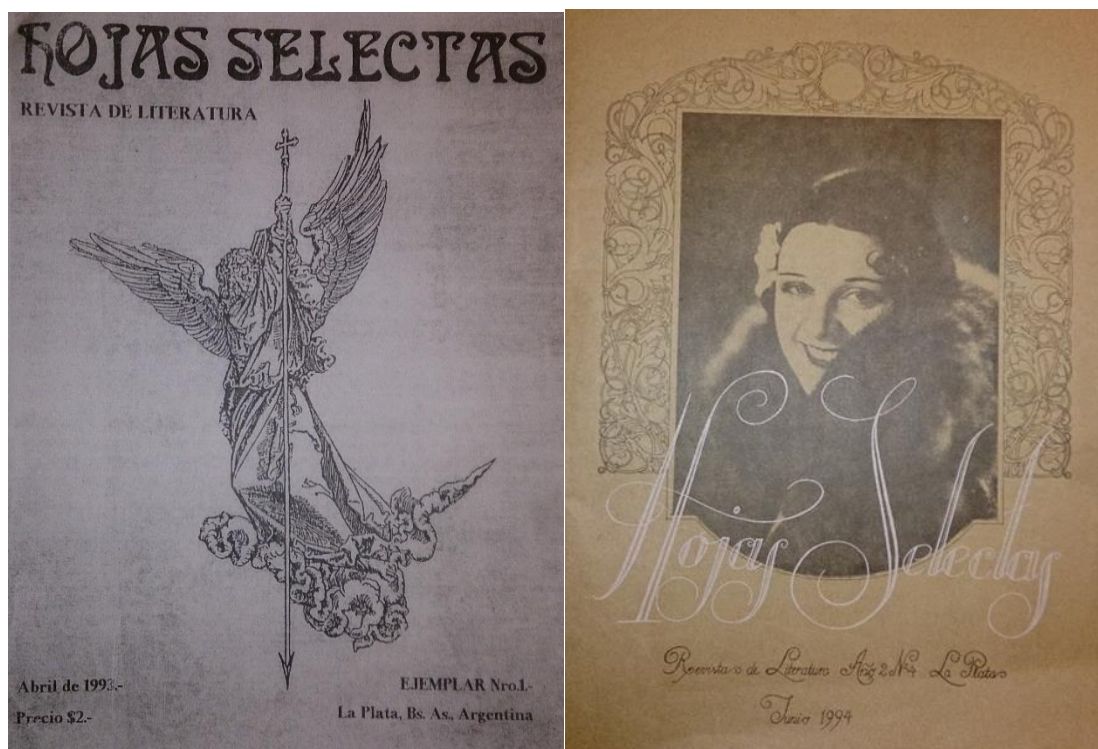
²³⁷ Nicolás Maldonado también formaba parte de este grupo como compañero de la carrera, sólo que según los testimonios recogidos, prefería establecer cierta distancia con el proyecto. Colaboró con un artículo “El lenguaje de los pájaros” (1993) en el segundo número. Por otra parte, el origen universitario la emparenta con el fanzine *La mineta* (1987-1990) de Rodolfo Edwards que circulaba por los pasillos de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, en el que colaboraban jóvenes estudiantes de Letras y Antropología, algunos de los cuales luego integrarían la *18 whiskys*: José Villa, Daniel Durand, Jorge Spíndola, Carlos Battilana y Darío Rojo. Según Matías Moscardi (2016) esta publicación gratuita consistía en una hoja oficio fotocopiada a doble faz. Los poemas eran mecanografiados, recortados y pegados, incluyendo intervenciones manuscritas.

²³⁸ El introductor de estos autores en el grupo fue Lautaro Ortiz que ya contaba con una formación bastante sólida a partir de la lectura de la biblioteca de su padre. Según los testimonios era quien más conocimiento tenía sobre las tradiciones poéticas de Argentina.

²³⁹ Pablo Ohde, siguiendo las vanguardias del Cincuenta, abogaba por la supresión en el poema de esta clase de palabras: “El adjetivo, como lo conocemos, delimita, atribuye una característica al objeto cargándolo de individualidad y, por lo tanto, limitándolo. Función absolutamente incompatible con un fin poético que propone una imagen primera sin límites, fragmentaciones o caracterizaciones” (HS n°2, p. 10).

preocupaciones que manifestaban los poemas publicados.²⁴⁰ En este sentido, la actividad reflexiva se asemejaba bastante a lo que el poeta T. S. Eliot definía como Crítica de taller, consistente en la escritura de ensayos que oficiaban de camino en base al cual trazar la propia obra: “esta clase de crítica poética hecha por poetas [...] tiene una limitación evidente: lo que no se relaciona con la obra del poeta, o lo que no tiene afinidad con él, queda fuera de su competencia. Otra limitación de la crítica de taller es que el juicio del crítico puede carecer de solidez fuera de su propio arte” (1959: 107).

El diseño de la revista, impresa en papel misionero, le daba un aspecto rústico y primitivo que Ohde relacionaba con lo “artesanal”, considerado como valor positivo. También se destacaba por las ilustraciones de ángeles: en la tapa del número 1 hay una imagen extraída de *San Miguel luchando contra el dragón* (1498) de Alberto Durero, que es atribuida a un libro apócrifo, *Haz de fastos*. Otras ilustraciones, según las referencias publicadas, fueron tomadas de *Goethes Werfe* (Deutsche verlagsanstalt, vorm. E. Hallberger, 1882) de Johann Wolfgang von Goethe, *Una noche con Hamlet* (Barral editores, 1970) de Vladimir Holan y el *Diccionario de mitología griega y romana* de Pierre Grimal, entre otros.



Detalle de las portadas del número 1 y 4 de Hojas selectas

²⁴⁰ Un gesto semejante encontramos en la actualidad en la revista *Rapallo* (2017-) dirigida por Gabriel Cortiñas, Emilio Jurado Naón, Franco Massa y Facundo Ruíz. Aunque probablemente podrían mencionarse otras publicaciones, *Rapallo* es la que más claramente se presenta en línea con la tradición de la poesía de los Noventa que estudiamos en el capítulo 5.

La angelología de las imágenes juega con la ambivalencia de la belleza y la violencia, de seres terribles en su paz, una idea que refuerza el estilo gótico de la tercera tapa, mientras que en el número 4 se pone en juego una estética que remite al decadentismo.²⁴¹ De esta manera, encontramos que el estilo utilizado en el diseño dialoga con la línea trazada por *Último Reino* (1979-1998), aunque curiosamente, ninguno de los integrantes entrevistados, recuerda haber leído la revista de Gustavo Margulies y Víctor Redondo.²⁴² Por otra parte, si bien la poética de Ortiz y de Rollié en nada se asemejan a las corrientes neorrománticas,²⁴³ no ocurre lo mismo con la escritura de Ohde, que resulta bastante cercana a esta tendencia, a partir del manejo de un tono épico, la utilización de la alegoría que recupera abundantes imágenes de la naturaleza e indaga en el romanticismo oscuro (*dark romanticism*).

En consonancia con lo que sucede con la mayoría de los proyectos estéticos que se constituyen alrededor de una revista, *Hojas selectas* realizó su operación de rescate de un poeta olvidado, el cual sirvió de guía para las discusiones del grupo: en el número 3, los integrantes recuperaron a un poeta platense hasta hoy casi desconocido, Ramón Couchet.²⁴⁴ Recordemos que las revistas de poesía más representativas del período giraban alrededor de la figura de un poeta fetiche: *Último Reino* lo encontró en el correntino Alfonso Solá González, *La Danza del Ratón*, en Jorge Leónidas Escudero y el *Diario de poesía* en la figura de Juan Manuel Inchauspe. La selección de poemas de Couchet que apareció en el número 3 fue acompañada de una nota aclaratoria en la que manifestaban desconocer su fecha de nacimiento y muerte, lo que asignaba mayor

²⁴¹ Del diseño de los números 3 y 4 se encargó Florencia Rollié.

²⁴² También remite al número 1-2 de *18 Whiskys* que hacía alusión al decadentismo con la imagen de un niño leproso acompañado por un verso de Gustavo Bécquer convertido en cliché del romanticismo: “Poesía eres tú”. El sentido en este caso cambia, dado que expresa el gesto antipoético y el antilirismo del grupo capitalino.

²⁴³ Se denomina como neorrománticos a la formación cultural que giró en torno a la revista y editorial *Último reino* (1979-) en la década de los Ochenta y principios de los Noventa. La misma fue el resultado de la fusión de dos grupos previos: Nosferatu encabezado por Mario Morales y El Sonido y la Furia por Víctor Redondo. Según declaraba Redondo entonces: “el grupo se nuclea alrededor de esta revista que retoma (reinventa) los aspectos fundamentales del romanticismo, sobre todo del alemán, que es uno de los *Últimos reinos*, y no obstante, se siente también vinculado a lo que Octavio Paz llamó Tradición de Ruptura” (Fondebrider, 2006: 21). Entre sus representantes destacan Susana Villalba, Mónica Tracey, Guillermo Roig, Daniel Arias, Roberto Scrugli, Jorge Zunino, María del Rosario Sola, María Julia De Ruschi y Horacio Zabaljáuregui. Fondebrider también incluye dentro de esta corriente a la formación cultural de *Ediciones de poesía La lámpara errante* (1977-1991) de Fernando Noy (Ibíd.: 28).

²⁴⁴ Juan Ramón Couchet (1929-1992), fue corrector en el diario *Clarín*, publicó entre los sesenta y los ochenta más de una decena de libros. Destaca en el poeta un interés genuino por los personajes sobrenaturales y el gótico. Algunos de sus títulos son: *OVNI* (1967), *Las trompetas y el juego* (1972), *Sobre vampiros* (1973), *Mis crímenes y los del obispo* (1975), *Las fauces del tobogán* (1979), *Los plebeyos hacedores de Frankenstein*, *De barcos fantasmas y otros cuentos* (1981), *El topo y la muchacha de los cabellos lacios* (1982), *Absurdo y linaje* (1986), *El vano justiciero* (1987).

misterio al personaje en cuestión: “La obra de J. Ramón Couchet se nos descubre sustentada por un gran poeta: por una alambicada inteligencia. Es el primero de los ignorados bardos que H.S. se complace en presentar” (*H.S.* n.º 3: 15).²⁴⁵ El hallazgo como acontecimiento resultó fundamental para el diseño de una poética propia, dado que en la ahistoricidad del texto, que habría aguardado a sus lectores futuros, se recrea el silencio y el secreto que acontece en la desobjetivación que requiere el acto de escritura poética.

El nombre de la revista fue extraído de una publicación popular, mensual que difundió el modernismo en España: *Hojas selectas. Revista para todos* (1902-1921), editada en Barcelona por Pablo Salvat Espasa. Seguramente Pablo Ohde había tenido acceso, en los años de su exilio familiar, a alguno de sus ejemplares que se caracterizaban por la inclusión de artículos sobre política internacional, científicos, de viajes, de variedades, cómicos, junto con folletines y poemas acompañados por grabados e ilustraciones.



Detalle de portadas de *Hojas selectas. Revista para todos* (1902-1921) de editorial Salvat

²⁴⁵ Emilio Rollié recuerda a propósito de este hallazgo: “Empezamos a ir a la librería del Buen Ayre, Tedy no sé cuánto, un tipo muy conocido en La Plata, era una librería medio itinerante porque se ve que no le funcionaba mucho el negocio. Era un librero viejo, en un momento la librería estaba en la diagonal 77 entre 5 y 6 [...] El tipo tenía pila de libros de Couchet. Así lo conocimos [...] no investigábamos nada. Si algún dato se sabía era por casualidad. No sé si después Pablo no fue a contactarse con alguien para publicar. Pero bueno, el grupo para funcionar tiene que conversar y discutir y Couchet nos sirvió. Además de ser contenido, pasó a ser un tema. Yo siento que me influyó más allá de que no escribía con rima. El tema de terminar el poema con una especie de conclusión en los versos finales lo vi ahí, claramente y lo usé bastante” (Entrevista a Rollié, 28/01/2020).

Nos llama la atención que varios de los testimonios recopilados sobre Pablo Ohde, destacan ciertos rasgos aristocráticos en la concepción de la poesía que propugnaba: “Pablo en ese momento tenía la idea de hacer de la revista algo ultra elitista, pero uno no le daba pelota. Leyendo después los artículos nos cagábamos de risa. El tipo [en el número 3] elogiando en un artículo las decisiones de la revista. Yo no tenía ninguna idea clara. Él siempre se jactaba de planificar las cosas” (Entrevista a Rollié, 27/01/20). Sin embargo, la elección del título, no estaba exenta de humor, si tenemos en cuenta la ausencia de un discurso elitista en declaraciones o artículos del poeta. Más aún, en una entrevista para el *Suplemento Sí* del diario Clarín expresa cierta nostalgia sobre los tiempos no muy lejanos en que la poesía tenía un alcance: “pero no por culpa de la poesía sino de los poetas. Se creyeron una clase superior y se encerraron, por temor a ser juzgados por la gente” (Schanton y Martelli, 1996: 4).

Sí resulta significativo destacar lo que señala Rollié a propósito de la planificación, dado que si bien Ortiz contaba con una formación más sólida en poesía, Ohde se constituye en el principal impulsor de las actividades de esta formación cultural y su figura es la que va nucleando las distintas derivas de este proyecto inicial que culmina en la segunda etapa de Ediciones Turkestán en 2011. Además, Ohde contaba con conocimientos de computación, su padre era especialista en informática, motivo por el cual se encargaba del proceso material:

Yo conocí la computadora en la casa de Pablo, el mouse lo conocí en la casa de Pablo, estábamos todos mirando como movía la flechita (risas) [...] Era como un referente para eso, a duras penas había computadora y mucho menos programa o alguna tecnología. Era imprimir cosas en una impresora de puntos que por estar en buen estado imprimía bastante bien. Cortar lo impreso, pegarlo, pintar con tinta blanca los bordecitos, hoja por hoja de la revista, porque si no salían las líneas negras de la fotocopia. Todo a mano, un laburo, buscar la ilustración que era por lo general de revistas viejas, no había internet, buscábamos casa de fotocopias buena (Entrevista a Rollié, 27/01/20).

Es posible observar en *Hojas selectas* varios aspectos característicos de los proyectos editoriales analizados y desarrollados en esta tesis. Los autores manifiestan la necesidad de visitar y dialogar con tradiciones poéticas previas o clásicas como condición para encontrar un perfil generacional propio. En “De cómo hemos dado en hacer los números uno y dos de esta revista”, Ohde afirma que “un revisionismo fundamentado en pautas unívocas y taxonómicas puede impulsar nuevamente el péndulo que hará posible la historia y los matices generacionales” (*H.S.* n° 3: 12). Aquí radicaría el carácter intempestivo del grupo, si lo contrastamos con los proyectos que comenzaban a surgir

con la aparición de las editoriales alternativas de poesía.²⁴⁶ En ese contexto, *Hojas selectas* proponía la realización de una síntesis nietzscheana entre lo histórico y lo ahistórico tal como el filósofo alemán la propuso en la “Intempestiva II” [1873], para que el conocimiento del pasado no anule la capacidad de acción en el presente y para que éste como fuerza viva se sostenga en función de devenires futuros, es necesario “actuar contra y por encima de nuestro tiempo en favor, eso espero, de un tiempo futuro” (Nietzsche, 1999: 39).

El diagnóstico de situación y la formulación más cercana a un programa del proyecto lo expresa Pablo Ohde en el segundo número, en un texto incluido en una sección denominada “Bastión poético”: “Convirtamos lo cotidiano en épica, obsequiemos a la palabra una magia que la haga intolerable al lenguaje de los hombres. Y no olvidemos el mito, la guerra, el pasado. *Recordemos: hay un pasado que cantar, un pasado que nos justifica*” (*H.S.* n° 2: 4. *Cursivas nuestras*). La lucha del presente, según el poeta, se da en un terreno caracterizado como de

bombardeo de información, un efecto de realidad que nos ahoga en lo cotidiano y, como siempre, enormes poetas que nos hacen sombra. Las opciones son claras: 1- Negar el pasado, negando toda aquella poesía consagrada como tal, generando entonces el antipoema; 2- la búsqueda de nuevas formas que aspiren a ser innovadoras; o lo que consideramos más acertado: 3- reescribir la poesía inmortal desde nuestro presente, seguir un camino ya trazado y exacerbarlo hasta encontrar el punto en que este se bifurque y nos hallemos frente a una nueva poesía (*H.S.* n°2: 4).

Significativamente, los puntos 1 y 2 coinciden con las opciones elegidas por los contemporáneos –en particular por las formaciones culturales que trabajaremos en el próximo capítulo: *18 whiskys y poesía.com*–, mientras que el proyecto de *Hojas selectas* se erige en la reescritura de lo pretérito, que plantea el tercer punto. En Ohde hay una crítica explícita al lema “primero publicar y luego escribir” de Osvaldo Lamborghini que de alguna manera definió el vínculo con la literatura y la edición en los noventa, en tanto preeminencia del soporte material por sobre la escritura (Mazzoni y Selci, 2006b; Yuszczuk, 2011: 368; Moscardi, 2016: 23): “nuevos conceptos hacen suponer que la

²⁴⁶ En el contexto de crisis para el mundo de la edición nacional que signó el período de la convertibilidad y de la apertura a las importaciones durante los gobiernos neoliberales de Carlos Menem y Fernando De la Rúa, parte de la renovación editorial alternativa, se produjo a través de la conformación de nuevas editoriales de poesía. Los poetas crearon circuitos reducidos de edición y difusión autogestionaria. La modalidad de ciclos de lectura y venta de libros editados de forma autogestiva, la publicación en revistas gráficas y virtuales, propició el contacto directo entre escritores y lectores. Estas publicaciones se adquirirían sobre todo en encuentros, fiestas, reuniones, y en palabras de Vanoli (2010), es esta vocación de erigirse “en principios organizativos de ciertas redes de intercambio, cooperación, amistad, gusto personal y tradiciones de autonomía cultural presentes en los sectores más activos de las clases medias urbanas, la que nos permite agruparlas en torno a unas prácticas comunes” (172).

acción es anterior a la razón, y todo esto es, ni más ni menos un error” (Ohde, *H.S.* n° 3: 12).

En el mismo número, Lautaro Ortiz publica un texto titulado “En donde se dice que la literatura no es un juego”, en el que realiza un cuestionamiento al apuro por dar a conocer las escrituras propias, que señala como síntoma de lo contemporáneo. El texto propone la ecuación de que a menor distancia de tiempo entre escritura y publicación, menor distanciamiento crítico y mayor valor de la novedad como originalidad. De hecho, la crítica poética es un ejercicio central para el grupo, que funciona como complementario y determinante de las propias producciones. Ortiz propone la figura de un poeta-filósofo, el cual “no juega ni propone juegos vanos, porque vive en la poesía: transita y maneja su experiencia en un campo nada fácil ni libertino” (*H.S.* n° 3: 16). Esta idea había sido previamente formulada por Maldonado en “La lengua de los pájaros”:²⁴⁷

creo entender que no es tarea del poeta filósofo interpretar las intenciones ocultas o preexistentes de una realidad, sino encontrar la imagen de los elementos aislados que permita acceder a su testimonio mudo, el único testimonio que nos es dado desde que fueron despojados de su lenguaje paradisiaco. Es tarea del poeta filósofo intuir los mecanismos oscuros de la lengua perdida (*H.S.* n° 2; 12).

Hojas selectas manifiesta que la poesía no puede ser cualquier cosa; al mismo tiempo impulsa un retorno a la imagen metafórica, estableciendo una posición de enfrentamiento no directo con el objetivismo y la antilírica que por entonces iban ganando legitimidad y terreno en el campo de la poesía. El texto de Ortiz discutía también una aseveración realizada por Pablo Ohde en el artículo ya citado de “Bastión poético”, cuando planteaba que la poesía no se definía por su oposición a, “sino por ser la voz del poeta, por ser un mecanismo no consciente del lenguaje y como tal, un juego” (Ohde, *H.S.* n° 2: 4). Posiblemente, esa afirmación que remite a la necesidad de dar la iniciativa a las palabras, tal como planteaba Stéphane Mallarmé (Hauser, 1998: 451), propiciando las condiciones para la emergencia de la invención en las combinaciones azarosas de símbolos, entró en tensión con la concepción poética de Ortiz. De hecho, en el tercer número éste se aleja de la dirección y pasa a ser colaborador. Cuando entrevistamos a Ortiz, nos contó que no

²⁴⁷ Según Rollié la idea del poeta-filósofo fue una creación suya que logró imponerse y circular en el grupo: “Entonces aparece lo del poeta filósofo que todos lo toman, a lo mejor con distinto sentido. Pero teníamos varias palabras clave. Entonces eso le daba una cohesión externa a la cosa, pero no pasaba de ahí, de ser un proyecto inicial, y pasado el tiempo se hubiera visto la fuerte contradicción de un montón de cosas (...) Se habla del poeta filósofo y hay una tendencia a la reflexión teórica. Bueno, si bien no se hizo de forma consciente había que buscar un denominador común. Todo tiende a un estilo serio, que no desdeña la teoría pero a la vez no se cierra al estilo universitario en demasiada parafernalia teórica. El poeta filósofo reflexiona sobre su trabajo pero también tiene la capacidad de liberarse y escribir poesía” (Entrevista a Rollié, 28/01/2020).

recordaba por qué se había alejado, aunque le restaba dramatismo achacándolo a alguna “boludez de la juventud”. En el número 4 retornó a la dirección sin dejar de insistir en la idea de que el trabajo poético no podía ser un juego. Así se expresó a propósito de la poética de Couchet: “sus breves poemas (con una estructura muy similar) apuntan, la mayoría de las veces, a la emoción o al secreto que quiere revelar el poema, y que sin embargo debe encontrar el lector. Esto, claro, no es un simple juego” (Ortiz, *H.S.* n° 4: 25).

Por su parte, Rollié en el n° 4 escribe un artículo titulado “La edad de oro de la poesía”, donde criticaba los intentos vanguardistas que carecían de bases conceptuales:

se trata, en realidad, de ‘originalidad’, de ‘marginalismo’, generado por el propio sistema (...) el hecho de escribir con conciencia de estarse alejando, como artista, de las demás prácticas de la sociedad, de hacer un proyecto de ese separarse e independizarse la esfera del arte de las otras esferas de la vida social (la moral y la ciencia), puede verse en principio como una forma de relación entre una y otras, aun cuando sea una relación de tipo negativo (*HS* n° 4: 4).

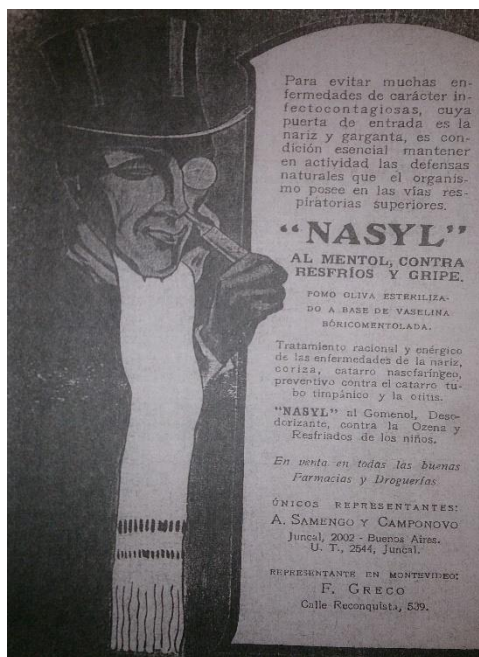
Resulta evidente que este grupo no sólo se diferencia de las producciones de sus contemporáneos –jóvenes que publican en *18 whiskys* o *Diario de poesía*- en cuanto al estilo de escritura,²⁴⁸ sino que incluso propone una concepción del poeta y de su rol en la sociedad que también entra en tensión con poetas más cercanos a su estética, los cuales definimos en el próximo capítulo a partir de Carrera (2001) y Mallol (2017) como “poetas del sigilo” (Osvaldo Bossi, Carlos Battilana, Silvio Mattoni, entre otros).

La conexión anacrónica que establecen con otros proyectos editoriales argentinos la explicita Ohde, al lamentar el lugar que ocupa la literatura en el presente, mientras recuerda revistas no exclusivamente literarias: “los miles de ejemplares que tiraba *El Hogar*, *Leoplán*, *Caras y caretas*, mientras que *Hojas selectas* es leída por un sector poco representativo”²⁴⁹ (*H.S.* n° 3: 13). Así, mientras el lector de poesía siga siendo parte de un grupo reducido, endogámico, presentiremos *Hojas selectas*, dice Ohde, como “absurda, frívola, algo dispensable” (Ibíd.). En las contratapas, la revista reproducía

²⁴⁸ Mientras que desde las páginas de la *18 whiskys*, como veremos en el próximo capítulo, se lanzaba una crítica irreverente contra Alberto Girri, resulta significativo que el epígrafe de un trabajo teórico de Lautaro Ortiz se encabece con unos versos del poeta: “¿Actuamos sobre el potro / para amansarlo?, / pues entonces / convirtámonos en su pasto, / en la rienda / que dirige sus movimientos” (*H.S.* n° 3: 16).

²⁴⁹ Sin embargo, destacamos que la revista fue creando un público. El primer número podía conseguirse únicamente en la Facultad de Humanidades, estrategia que contemplaba un lector-interlocutor bastante definido, mientras que los siguientes números sumaron para su distribución a la Facultad de Bellas Artes, la Escuela de Periodismo y algunas librerías de la ciudad: Libros Lenzi, El Aleph, Del Buen Ayre y Ulises. De no haberse discontinuado la periodicidad, es probable que al año hubieran superado una tirada de 500 ejemplares. Del primer número se hicieron 100, del segundo 250, del tercero 300 y del cuarto 400. Un gesto irreverente consistió en haber puesto en todos los números como centro de ventas el Departamento de la carrera de Letras de la UNLP.

publicidades extraídas de *Leoplán* que con cierta distancia temporal (cuarenta años) resultaban muy cómicas, y secretamente, señalaban el deseo de reconexión con un lector masivo, tal como lo anhelaba Ohde: Cigarrillos balsámicos del Dr. Andreu, NasyL, Depurativo Richelet²⁵⁰. A la vez, con ese gesto, dejaban en claro que su propuesta iba a contramano de cualquier rédito económico.



Detalle de contratapa del número 2

Un año antes de dar inicio a la revista, Lautaro Ortiz había ganado una mención en el Primer Concurso Nacional de Poesía “Ramón Plaza” (1992), organizado por el grupo La sociedad de los poetas vivos y auspiciado por el Consejo Deliberante de la Ciudad de Buenos Aires. A través de su mediación, el grupo entabla una relación con dos poetas del jurado que habían comenzado a publicar en los ochenta, Hugo Toscardaray²⁵¹ y Jorge Smerlig.²⁵² Otro poeta generacionalmente mayor que se vinculó con *Hojas selectas* fue

²⁵⁰ La idea de insertar estas publicidades fue de Lautaro Ortiz, que consideraba que la imagen y el diseño debían ser un aspecto tan central como la poesía para la publicación. Hoy en día, estéticas anacrónicas semejantes, que recurren a archivos de la primera mitad del siglo XX son muy utilizadas por los discursos publicitarios, pero también aparece en el trabajo con el dibujo de algunas historietas de las últimas décadas como *El síndrome Guastavino* (2009) de Lucas Varela y Carlos Trillo o en *Té de nuez* (2015) de Lucas Nine.

²⁵¹ Hugo Toscardaray (1957, San Antonio de Areco). Publicó los poemarios *Tangopoemas* (1989), *La isla de la sirena de las escamas de fuego* (1995), *Naufregario* (1997), *Amantes zodiacales* (1999), *El nadador unánime* (2004), *La balada del pájaro tinto* (2005), *Los pasajeros de Renca* (2006), *Fuego negro* (2011).

²⁵² Jorge Smerlig (1957-2014). Publicó *Onirocrisis* (1980), *El circo natural* (1982), *Bombardeo en las siestas vecinas* (1984), *Canción para viola* (1986), *Quásar* (1989), *Canción de adiós para un rey oscuro* (1993), *Mosca de cuerno* (1993), *Canción para una fotografía de ausencia* (1995), *Misa por los árboles* (1998). Otros integrantes de este grupo que también se vincularon con Ortiz y Ohde fueron Eugenio Mandrini, Marcos Silber, Carlos Carbone, Jorge Propato y Carlos Levy. La sociedad de los poetas vivos hizo su primera aparición pública como grupo en el Primer encuentro nacional de poetas, realizado en 1991

Horacio Castillo,²⁵³ que publicó dos poemas y un artículo sobre el poeta griego Yannis Ritsos en el número 4.

El libro de Ortiz se publicó en el mismo mes que el número 1 de *Hojas selectas*, en abril de 1993, en la Colección de poesía Elefante en el Bazar de Ediciones La sociedad de los poetas vivos. El poemario, titulado *A estas horas y en este día*, está compuesto por 29 textos en verso libre que se dividen en tres partes: “A estas horas” (11 poemas), “Meridiano” (un poema) y “y en este día” (17 poemas).

Llama la atención en el libro la fuerte tematización de la memoria como motivo central de la mayoría de los poemas, los cuales sugieren cierta ambivalencia entre la memoria como facultad psicológica individual que leemos en “Y sentado descanso”: “carga la noche con insectos / que sentado los veo morir / contra el alambrado de la memoria” (Ortiz, 1993: 43); y la memoria en tanto proceso de elaboración colectiva, más visible en poemas como “Con ojos de vecina cansada”: “cuando descubro / esta vieja historia / es que me sangran las heridas” (44). Ambas modalidades de la memoria²⁵⁴ conceptualizan los recuerdos como lastre de oscuridades de las que el yo lírico intenta liberarse mediante diferentes ensayos de fuga, sin embargo la elaboración colectiva de ese pasado que acecha persiste como en una nebulosa y acaso testimonia la experiencia social del genocidio. En consecuencia, “Escapar no es difícil” recomienda qué hacer ante esas heridas que brotan con los recuerdos: “llámate ladrón de pueblo / y haz fuego a los retratos / quema las naves con los pájaros dentro, / sube a la mula y huye, / huye aunque a la pampa le importes poco” (20). “El llavero de las llaves olvidadas” es un poema que continúa “Celebraciones” de Edgar Bayley.²⁵⁵ En él la segunda persona decide salir de su casa para abandonar de manera definitiva un mundo conocido: “pensaste que sería mejor

en Luján de Cuyo, Mendoza. Esta formación a su vez, fue un desprendimiento del grupo multicultural “Tome y traiga” dirigido por Armando Tejada Gómez (1929-1992), Héctor Negro (1935-2015) y Hamlet Lima Quintana (1923-2002) que solía reunirse en los Ochenta en el Centro Cultural Liberarte, perteneciente al Partido Comunista Argentino.

²⁵³ Horacio Castillo (1937, Ensenada – 2010, La Plata) fue abogado, traductor y poeta. Publicó *Descripción* (1971), *Materia acre* (1974), *Tuerto rey* (1982), *Alaska* (1993), *Los gatos de la Acrópolis* (1998), *Cendra* (2000), *Música de la víctima y otros poemas* (2003) y *Mandala* (2005).

²⁵⁴ La utilización de esta distinción es exclusivamente metodológica y está puesta en función del análisis de los poemas, consideramos con Maurice Halbwachs que “no es posible recordar más que a condición de situarse en el punto de vista de uno o varios grupos y ubicarse en una o varias corrientes de pensamiento colectivo” (2011: 79), por este motivo es que los seres humanos no conservan recuerdos de su primera infancia dado que todavía no se encuentran constituidos como un ser social y en consecuencia carecen de un soporte o marco social en el cual inscribir sus impresiones.

²⁵⁵ “después de los brindis de la noche / de los abandonos / y la exaltación de los sentidos / quedan en el cajón las llaves olvidadas / y desde la ventana del piso alto / una Rama iluminada cae al mar de los sargazos / donde flota suavemente” (Bayley, 2011: 265)

/ olvidar las llaves, dejar el sombrero sobre la cama y dejar / un libro abierto con una frase escrita a lápiz. / Pensaste dejar todo como lo dejaría un muerto” (19).

Al leer los poemas nos preguntamos qué es lo que motiva estas huidas, “Cartografía” disemina algunos indicios: “Que corra el otoño si en mi alforja detenida he de llevar a / la / memoria para imaginar que hubo pasado. / Cargar sobre mi espalda lo mío nada más / y alguna que otra mujer / enamorada” (30). En primer lugar, las memorias son una carga porque no son del todo propias. En segundo término, no se presenta la necesidad de acudir a la imaginación que requiere la puesta en relato rememorativa (Ricoeur, 2013) porque el pasado se percibe en la densidad del presente inmediato. Ya desde el título, *A estas horas y en este día*, el libro se presenta como testimonio de un presente ominoso que descansa en una pulsión de borramiento y olvido de la experiencia de las víctimas. Sin embargo, para el portador de una memoria herida, el olvido es imposible porque el pasado irrumpe constantemente como memoria corporal e involuntaria.

En este sentido, Ortiz da cuenta de la imposibilidad de articular una narración coherente sobre el pasado reciente, cualquier intento de hacerlo debería recurrir a la imaginación para llenar las lagunas de la transmisión, lo cual desde la perspectiva del poemario sería banalizarlo. Sin embargo las reminiscencias, como un rayo, interfieren las señales del presente, “(Meridiano)”²⁵⁶ dice que “A estas horas y en este día / el dado cuenta a la memoria / sobre un perdido baúl de guerra” (25), mientras que en “La isla del este” el yo lírico quiere “despedir de los rieles de mi memoria / el vagón vacío de la trama” (34).

Cuando entrevistamos a Ortiz, le señalamos esta recurrencia y le preguntamos cómo interpretaba él esa pesada mochila de la que hablaban sus poemas. Considerábamos que ella consistiría en alguna historia familiar relacionada con la represión, lo cual el poeta no negó, dado que proviene de una familia de militantes de base peronistas que luego del allanamiento de su casa tuvieron que preservarse en lo que comúnmente se denomina exilio interno. Sin embargo, consideraba que más significativo para la inclusión del tema de la memoria en su poemario había sido el hecho de haber vuelto a vivir a La Plata, un territorio cargado de memorias de las luchas de los años setenta.²⁵⁷

²⁵⁶ En *Hojas selectas* n° 3 fue publicado como “A estas horas y en este día” (p. 11).

²⁵⁷ Ortiz vivía en Neuquén y vuelve a La Plata, ciudad en la que había nacido, para estudiar Letras. En el curso de la vida universitaria se encuentra con Ohde, quien también había regresado hacia relativamente poco del exilio barcelonés. La ciudad de La Plata es tristemente célebre por contar con el mayor índice de asesinados y desaparecidos por la dictadura cívico-militar en relación a la cantidad de su población; de una

Tal como analiza Enzo Traverso en *Melancolía de izquierda. Marxismo, historia y memoria* (2018), el deseo de huir es un indicador de la cultura de la derrota que emerge tras la implosión del bloque soviético y la implantación del discurso único neoliberal globalizado en la década de los noventa. En Ortiz la melancolía por un pasado que irrumpe no lo lleva a la inacción, sino que posibilita un autodistanciamiento, acaso una condición necesaria para un pensamiento crítico. “La melancolía de izquierda –dice Traverso- no significa necesariamente una nostalgia por el socialismo real (...). Más que un régimen o una ideología, el objeto perdido puede ser la lucha por la emancipación como una experiencia histórica que merece recordarse y tenerse en cuenta a pesar de su frágil, precaria y efímera duración” (2018: 107). A diferencia de cierta tendencia a la melancolía pasiva o cínica de las poéticas que emergían entonces (Fabián Casas, Daniel Durand, Santiago Llach, etc.) –cuestión que retomaremos en el próximo capítulo–, *Hojas selectas* valoriza una variedad distinta de melancolía. En el primer número, Lautaro Ortiz presenta el proyecto de la revista como una necesidad de recuperar lo perdido y al mismo tiempo de inscribirse en una tradición. En “De regreso a la poesía” expresa que Bayley, Molina y Madariaga:

tataranietos del fantasma encontraron en el poema la imagen viva de las peripecias humanas, del hombre que está solo cruzado por un rayo de sol, del único lenguaje, de la épica cotidiana. Hombres del '60 ajenos al mercado del Boom y mucho más cerca de este ‘acto gratuito’ de la poesía. Y seguirá, siempre seguirá, este único árbol dando sombra, porque como ha dicho Elytis: ‘la poesía comienza allí donde la muerte no tiene la última palabra’” (*H.S.* n° 1: 5).

Ohde, por su parte, en “Eurípides y la urgencia de Dios” expresa su concepción de la poesía, pero también –indirectamente– la relación que establece con ella el presente y el pasado reciente: “el *deus ex machina* simplemente es el verdadero estado de las cosas, una fábula que muestra fielmente la realidad: la urgencia de dios. Eurípides es el principal heresiarca, él no cree en los dioses que muestra, no hay vindicación o sanción en algo que no creemos, sino nostalgia” (*H.S.* n°2: 15). Como vimos en el capítulo anterior, en un contexto en el que priman el espectáculo y la ficción como instrumento de construcción y desensibilización política, el arte se constituye en un vehículo fundamental para decir lo real, mientras que la parodia expresa el escepticismo social ante mitos que se consideran inadmisibles. Por otra parte, la nostalgia por la antigua organización social que el poeta lee en Eurípides, habilita la lectura en clave alegórica de una sociedad

u otra forma los jóvenes poetas experimentan la presión de la densa historia local. De hecho, no es casual que el otro integrante del grupo también fuera hijo de un militante peronista, como si una experiencia común hilvanara las elecciones afectivas en el ámbito universitario.

argentina brutalmente transformada por el genocidio. Ohde estaría dando cuenta de la incredulidad que predomina entre los jóvenes a la hora de abordar el pasado reciente: “el nuevo espectador común ya no está dispuesto a aceptar los riesgos de la reflexión y el rol ejemplificador de la tragedia. El terror y la compasión materializados en la figura del héroe son difícilmente tolerados por una sociedad minada por la pérdida de los valores tradicionales” (HS n° 2, 1993: 15). El análisis que realiza Ohde del pasaje del héroe trágico cuya culpabilidad se tornaba incuestionable, al héroe eurípideano, víctima consiente de su inocencia, remite a otra lectura en clave política, el pasaje de las representaciones sociales del militante como combatiente de una guerra revolucionaria (o subversivo en la jerga dictatorial) a la figura de la víctima inocente que la narrativa alfonsinista instauró mediante la teoría de los dos demonios.

Esta melancolía benjaminiana consiste en una suerte de “postura epistemológica: una intuición histórica y alegórica de la sociedad y la historia, que procura aprehender los orígenes de la pena de ambas y reúne los objetos e imágenes de un pasado a la espera de redención” (Traverso, 2018: 101). Leemos esta característica –que adquiere la forma de un consenso tácito entre los poetas-, en “La ciudad sitiada” a la que regresa Ohde:²⁵⁸

Un brazo de molino / dará la hora / que el orfebre imaginó / bronce y fragua / lanzas que roban harapos al viento / con hombres que esperan / de la colina la sangre / y el orador que anuncia / que algo le atravesó la espalda / y aplausos / y feria / preparativos / la mujer que al regreso / dispone manteles para la cena / mientras un manzano / más

²⁵⁸ Martín Gambarotta en algunos poemas pre-textuales de *Punctum* (1996), uno de los cuales apareció publicado en el n° 23 de *Diario de poesía* (1992) y en *Poesía en la fisura* (1995), utiliza una estética semejante. Allí recupera la figura de Homero para hablar de esa épica extinguida en el presente: “Homero en una tarde como esta / no hubiera hecho nada (...) el año está perdido antes de empezar” (Freidemberg, 1994: 107). Rastros de este trabajo de desplazamiento de las derrotas de los setenta a otras derrotas de la tradición literaria clásica, sin embargo, se siguen encontrando en *Punctum* con las alusiones simbólicas al Nemrod bíblico, monarca que según una de las versiones del mito fomentó la construcción de la torre de Babel y motivó el castigo divino que diseminó una multiplicidad de idiomas en la Tierra. Nemrod, en *Punctum*, remite a la confusión y da cuenta de las incomprensiones que se producen en el poemario entre la lengua de la militancia setentista, la lengua de la sociedad dictatorial, la lengua de los medios de comunicación y la lengua de la juventud marginalizada. En *Seudo* (2013) la figura de Elektra no funciona como símbolo sino como figura cultural de la que se desconoce su historia, dando cuenta de las lagunas en la transmisión de memorias que caracteriza a los hijos de la militancia setentista, la intriga y la necesidad de saber más sobre la militancia de los padres: “La foto de una montonera con el pelo en la cara. / Parecía Elektra en trance después de / no sé lo que hizo Elektra exactamente. / Si tenía una banda de espías en Jonia, no sé si era la reina de los pescadores, no sé / la ideóloga de la tormenta, no sé / si desayunaba pizza fría con las compañeras, no sé / si se hacía nebulizaciones / antes de colgarse el fusil, no sé” (13). Por su parte, Alejandra Szir, en su primer poemario *Extrañas palabras* (1998) también recurre a una figura bíblica, Jonás, con la intención de problematizar el legado paterno y : “Jonás escapaba del mandato en una / /barca extranjera / por la tormenta supo que se lo reclamaba, / se tiró al mar / En la ballena azul / vivió como alguien que conocí / cuando todavía dormía en una cuna / La ciudad a la que debía anunciar / /catástrofes / cambió / Dios no vio más la necesidad de / /destrucción / y canceló la misión de Jonás / Él se sintió defraudado, llegando para todo / demasiado tarde” (24). Analizaremos estas escrituras de la tradición clásica en clave alegórica, en el apartado final dedicado a Pablo Ohde porque es quien radicaliza el procedimiento si bien, como señalamos, también aparece como latencia y material pre-textual en otros autores fundamentales de nuestro corpus.

reflexivo / da consejos de otoño y soledad / y la llegada del bardo / que amenaza con pena / que la guerra / vendrá / y tejerá una muralla con seda / y un poeta en el campanario / escribe: '...de la regia Vid / que bebió el Corso... (HS n° 1, 1993:11).

También en la condensación de sentidos y desencuentros que habitan los territorios tuñonezcos iluminados por Ortiz:

Debajo del puente / un querido pueblo a trasmano / la risavino de los amantes / la tierra campesina. // Debajo del puente / el violinista / camino a su trabajo / por las calles de Patzcuaro, Nanaqui / montando / la tarde desbocada / y el terraplén / el sembradío / también me dirás / un campanario / la mesa escondida / y el agua fuego del botellón blanco. / Un querido pueblo a trasmano / bajo el puente / y en la feria / tomados de la mano / el pájaro / la siesta / la arboleda / nosotros a un costado. // Miremos entonces hacia arriba / alcemos el saludo / de copas y sombreros / a la marcha suave del tren / para luego / salir /y conquistar (HS n° 4, 1994:11).

Y en la representación de los trabajadores de antiguos oficios a los que canta Rollié:

Así ladran los terribles / martillazos del herrero, / así ladran, así hieren / el suspiro de los muertos. / Bajo el fuego, contra el yunque / contra el yunque y sobre el hierro / vociferan estruendosos / los martillos del herrero. / Así vive en este valle, / así quiebra su silencio. // Carretones que se arrastran / por la falda de los cerros / de la lluvia los embates / así ladran los inviernos. / Así el trueno se derrama / sobre el valle y su silencio. / Y así doblan las campanas / por la muerte del herrero, / así ladran, vociferan / las campanas de su entierro (HS n° 2, 1993: 7).

En este tipo de ejemplos radicaría, según lo entendemos, el núcleo oximorónico de la historicidad mítica²⁵⁹ que persiste en las poéticas individuales de los integrantes del grupo, las cuales reelaboran elementos de la cultura popular que se oponen a la reproducción miserabilista de lo marginal.

Parte de la propuesta de una nueva épica popular, pensada desde la derrota, se expresa en el número 4, donde se publica un especial sobre el romance histórico de la muerte del general Juan Facundo Quiroga en la posta de Barranca Yaco. Roberto Rollié, padre de Emilio, realiza una refundición de dos versiones que forman parte de los cancioneros populares de Salta y La Rioja –recogidas por Juan Alfonso Carrizo– y la acompaña con ilustraciones en serigrafía que apuntan a construir “un todo coherente”.²⁶⁰ La narración en versos de la inminente tragedia del caudillo federal adquiere un valor paradigmático al interior del proyecto, dado que sintetiza varias de las búsquedas formales y temáticas que preocupaban al grupo de *Hojas Selectas*, como por ejemplo la posibilidad

²⁵⁹ El mito en tanto relato tradicional y paradigmático, ubicado en un tiempo lejano, prestigioso y fuera de la historia, que transmite verdades sagradas (García Gual, 2006) se historiza a partir de una utilización alegórica donde aparecen reflexiones sobre el pasado reciente argentino.

²⁶⁰ El romance salteño lleva por título “Don Juan Facundo Quiroga”, consta de 108 cuartetos agrupados en cuatro pares y sería según Carrizo una refundición del largo cantar sobre el que trabajó Sarmiento en el *Facundo*, mientras que la versión riojana se titula “Madre mía del Rosario” y consta de 14 cuartetos. El “Barranca Yaco” de Rollié está compuesto por 15 cuartetos.

de una construcción mítica de la historia reciente desde el registro de la poesía popular. Incluso en “Barranca Yaco” aparece una imagen que acerca de manera anacrónica, el lenguaje y la versificación popular decimonónica con las interrupciones características de las vanguardias del cincuenta: “¡Bendito Dios poderoso! / en aquél terrible asalto / un loro que allí venía / les gritaban que hagan alto// ‘haga alto, mi general’ / con su lengüita parlera / ‘haga alto, mi general, / que le asaltan la galera” (HS n° 4, 1994: 16).

Más allá de las características compartidas, detectamos tres tendencias estéticas bastante disímiles en el grupo: Ortiz, preocupado por la elaboración de imágenes visuales a partir de la construcción metafórica, oficia como introductor de poetas relacionados con el surrealismo y el invencionismo;²⁶¹ Ohde, a través de Hugo Toscardaray, se interesa por Rainer María Rilke, uno de los autores más leídos e imitados en la década del ‘40, generación reivindicada por los neorrománticos de *Último Reino*; mientras que Rollié expresa un lirismo clásico, con estructuras simétricas, rimas y un lenguaje depurado²⁶².

Pablo Ohde, desde un registro que revisita la mitología griega y latina en busca de una épica que considera perdida²⁶³ -tal como veremos cuando abordemos *Atlante* (1997) y *Panteo* (2009)-, también se pronuncia, al igual que Ortiz, sobre el estado de memoria del presente. En el primer número, hace referencia a una cercana memoria que recibe fragmentada, la cual debe apropiarse de a pedazos: “Distingo / perplejo la cercana memoria / que robo / en parte, cuando huye. Pedazos del alma” (H. S. n°1: 10).²⁶⁴ Jorge

²⁶¹ Ortiz introduce un poeta fundamental en el grupo que luego seguirá ejerciendo influencia en Turkestán, Edgar Bayley, y aunque es consciente de las diferencias estéticas que existían entre los integrantes del grupo, define la línea de la revista a partir de su poética: “Pablo tenía unas lecturas anárquicas, siempre hinchaba con el Marqués de Santillana, un rechazo absoluto por la poesía de los ochenta y de los noventa, ni neobarroco ni objetivismo, éramos más *Poesía Buenos Aires*” (Entrevista a Ortiz, 18/12/19).

²⁶² Rollié plantea que de haber continuado trabajando juntos estas concepciones tan diferentes sobre la escritura hubieran terminado por agudizar las contradicciones, poniendo fin al proyecto: “Me peleaba a partir de que nunca habían escrito poesía rimada, yo sí. Les decía ‘loco, un poeta que no sabe rimar no es un poeta, escribís sin rima porque te gusta, bien, pero en algún momento tenés que escribir con rima y hay que hacerla buena, hay que corregir a morir. En eso teníamos una fricción bastante fuerte. Pero como todo estaba sumergido en el remolino caótico del emprendimiento todavía lo más importante era hacer algo, no tanto qué” (Entrevista a Rollié 28/01/2020).

²⁶³ La épica subsiste sin embargo en los poetas mayores, en “El olvido de Anquenor”, el nombre propio que remite a la cultura griega es un homenaje al poeta Edgar Bayley: “Se paraba en la mesa sin sacarse el sombrero, / y mientras bebía / se preguntaba / qué debía tener él / para ser un héroe / preguntaba / si con un buen abrigo con solapas / sería reconocido / como matador de dragones” (H.S. n° 1: 11).

²⁶⁴ De manera semejante a lo que observamos en *A estas horas y en este día* de Ortiz, el poema de Ohde trabaja con la ambivalencia entre una “cercana memoria”, social, que circula afuera y una “memoria sensorial”, individual, que se cifra en esos pedazos del alma. La fragmentación es constitutiva de las dos dimensiones que cuando no se las describe analíticamente, acontecen juntas como en “Lo lejano y lo cercano” de *A estas horas y en este día*: “Todo lo lejano en el silencio se aproxima a lo cercano /como el grito de un tigre” (Ortiz, 1993: 41).

Monteleone (2018) resalta este rasgo como uno de los aspectos comunes a cierta línea de la poesía de los noventa, donde el mundo antiguo, tal como señalábamos más arriba:

conjura la historia política y socialmente ominosa que la memoria generacional trata de descifrar. Su relato es entonces el de un tiempo no vivido, el tiempo del mito como conjuro de la finitud y del irremediable presente. Esto último se percibe, por ejemplo, en los primeros libros de Silvio Mattoni, cuyo escenario propicio era el tiempo del nonato, de las larvas, de los difuntos, de las canéforas (Monteleone, 2018: 460).²⁶⁵

Uno solo de los poemas escritos por Ohde durante este período y publicado póstumamente, “Presencias”, rompe con la unidad estilística del autor. En él se refiere a las imágenes de los desaparecidos haciendo alusión incluso a los recordatorios-solicitudes como lo único real en su presente, de manera semejante a lo que veíamos en los poemas de Los hijos de la teta del ciclón:

¿Quién sabe? Recuerdos, que como el cristal, / estallaron / algunos quedan / siguen siendo los mismos / hoy son hombres que permanecen jóvenes / entre recortes de puertas y de diarios / se ven estáticos / presentes / siempre iguales glaciares / de imágenes que al idear recordamos / siguen estando en las plazas / en las catedrales ríos avenidas ventanas / están jugando o luchando / porque son jóvenes / la incertidumbre / desfigura estas / nuestras imágenes / haciéndolas / más reales (Ohde, 2013: 165).

Otro poema extraño dentro de la producción del autor fue publicado en *Hojas selectas* n° 3, “Explicación” es un texto borgeano que fue incluido por Alfón en la *Obra reunida* (2013) dentro de un libro inédito que data del período 1991-1993, al que Ohde había titulado *Herejías*. Posiblemente Ohde trabajó sobre una experiencia mística que tuvo su abuela Lucy Gómez de Mainer²⁶⁶ mientras se encontraba recluida en el penal de Devoto, una vez legalizada luego de haber sobrevivido a los centros clandestinos de detención del “Círculo Camps”. Conocemos la anécdota gracias a su testimonio, publicado en el libro *Oración* (2018) de María Moreno:

Una vez estaba en la capilla rezando; hacía un frío fatal y de pronto sentí calor. Entonces pasó una cosa que no puedo explicar; habían pintado los vidrios de las ventanas como si fueran vitrales, pero en ese momento tuve la sensación de que no eran vitrales sino vidrios blancos, y una luz muy grande entraba por ahí, en esa capilla donde recién nos ponían cuando recién entrábamos y nos desnudaban. A mis compañeras las veía como si fueran sombras y tuve una sensación de paz, de alegría, de belleza (Moreno, 2018: 310).

²⁶⁵ Tal como señalaremos en el próximo capítulo, la poética de Osvaldo Bossi o la de Silvio Mattoni –no tan reconocidas como debieran por parte de la crítica que estudia los noventa-, resultan fundamentales para pensar las poéticas de hijos e hijas en relación con sus contemporáneos. Precisamente, Mattoni escribió una reseña elogiosa sobre *El sexo de las piedras* (2014) de Fernando Araldi Oesterheld y se ofreció a escribir la contratapa de *Un veneno de sí* (2016). Son dos obras que se caracterizan por estar construidas desde la voz de un nonato y el diálogo con las sombras de los antepasados que acechan el presente y el futuro.

²⁶⁶ Como decíamos previamente, la familia materna de Ohde militó siempre en el peronismo. Su abuela alquilaba casas operativas para la cúpula de Montoneros. María Moreno reconstruye parte de la historia familiar en *Oración* porque la abuela y los tíos de Ohde se encontraban en la casa de la calle Del Corró el día del enfrentamiento en el que muere la hija de Rodolfo Walsh, Victoria.

El poema de Ohde expresa un ateísmo irónico, seguramente deudor de la educación que había recibido en una escuela anarquista de Barcelona, aunque también supone una impugnación al desencantamiento de una sociedad meramente utilitaria y consumista. Dice por ejemplo: “‘Encontramos a una mujer perpleja; ella cree, por un instante, haber cruzado su mirada con la de Dios’. La crónica refiere que el hecho no reviste mayor importancia: su descubrimiento no minará la incredulidad de los hombres, así como Dios suele ignorar algunas miradas” (*H.S.* n° 3: 7). No casualmente los dioses con los que trabaja en su proyecto poético son los dioses caídos en desgracia, habitantes de un pasado monstruoso no antropomórfico, los castigados, los vencidos que cargan con su derrota como penitencia: Atlante, Panteo, Eva.

“Explicación” dialoga y es una continuación de un artículo que en el número 2 de *Hojas selectas* había publicado Leopoldo Brizuela, “Historia de una manta de retazos” (1993). Allí Brizuela, analizaba a partir de una anécdota personal, las memorias y la cultura transmitida por las narraciones orales femeninas dentro del ámbito familiar, en oposición a las narraciones de la historia oficial. Brizuela partía de la necesidad de legitimar estas memorias subalternas y destacar la importancia que tuvieron y tienen en la formación de todo escritor o escritora, discutiendo con las representaciones habituales que los autores suelen ofrecer a la hora de construir un origen, relacionado por lo general con la lectura de un texto canónico que los predestina. Las leyendas contadas por una de las abuelas y una manta de retazos confeccionada por la otra sirven al autor de abrigo y de memoria y logran trazarle un destino de escritor, no porque haya leído de niño la *Odisea* o *Robinson Crusoe*, sino porque en esos textos encontraba personajes semejantes a esas primeras historias de la lengua madre: “esas historias son la única noción de tierra de uno. País que no se sujeta a un territorio, sino a una forma de escuchar y de mirar, de seleccionar los hechos que nos representan y nos constituyen” (Brizuela, 1993: 8).

En 1994, luego de la publicación del cuarto número, los directores dan por terminado el proyecto de *Hojas selectas*, el micro radial sobre literatura, y Emilio Rollié se aleja del grupo.²⁶⁷

²⁶⁷ Rollié sintetiza algunas cuestiones que dieron por terminado el proyecto de la revista: “en el número 4 hubo una dificultad editorial, no quedamos conformes. El 4 tenía en el centro una especie de dossier en papel ilustración en dos pliegos que era una obra pictórica de mi viejo sobre el romance de la muerte de Facundo Quiroga. La editorial era la de la Provincia, la había conseguido mi viejo por amiguismo. Nos afanaron la mitad de los pliegos de papel ilustración, entonces habían usado un pliego de papel ilustración y adentro la mayoría de las veces papel madera, no misionero. Creo que ninguno quedó con los dos pliegos en papel ilustración. La mayoría quedó con un pliego de papel madera que parecía para secar milanesas (risas). Pasó eso, yo en el momento quería quemar todo. (...) Lautaro no estaba, ya no había esa idea de grupo. Él ya estaba laburando en el diario *El Día*. Se estaba desarmando la cosa. Pablo y Lautaro colgaron

Turkestán (1995-1997) y después (2010-2011)

Tras concluir la experiencia de la revista, Ohde y Ortiz comenzaron a organizar algunas lecturas en bares de la ciudad de La Plata y Capital Federal. Según Ortiz, en ocasiones, las veladas eran acompañadas por músicos que tocaban de fondo y en las mejores noches llegaron a asistir más de trescientas personas. Esa actividad derivó en la continuidad de las conversaciones sobre poesía con el público en reuniones informales que se realizaban todos los jueves en el Bar Esquina San Juan de 7 y 55. En esas mesas surgió Turkestán:

Yo trabajaba con Pablo, vendíamos billeteras que cosía la mamá, en esos años se vendían muchas cosas alternativas, eran billeteras de tela, llaveros. Vendíamos por Bernal, Quilmes, toda la zona del tren. Ninguno tenía laburo e íbamos todos los días. Pensé que yo soy platense, nos fuimos al sur con esa cuestión del exilio interno, vuelvo a La Plata porque estaban mis abuelos en Tolosa y antes de entrar al diario *El Día*, que fue mi primer laburo, uno se ganaba la vida como podía. Un día viniendo del tren hablamos sobre los afiches de cumbia. La gráfica. Le digo ‘algo tenemos que hacer con esas tipografías, ese soporte que nos ofrece el afiche y su cuestión efímera’. Buscamos y conseguimos la imprenta en Wilde, donde vivía Toscardaray. Entonces lo primero que hicimos en Turkestán fue elegir poemas de todos los que estábamos, poemas cortos porque tenían que caber en un afiche de bailanta. ¿Sabés cómo nos miraban los muchachos de la imprenta no? (risas). Los poemas iban sin firma. Ahí estaba Maggiori, Ferrero, Pablo, no sé si estuvo Romina [Marazzato]. Fuimos en tren a buscar los afiches y salimos a la calle de noche a pegarlos, la reacción fue impresionante, la gente no entendía nada. Imaginate, ves el afiche de cumbia con poemas, ‘¿y esto?’ (...) Me acuerdo que pegamos en las ventanas altas de Bellas Artes, ahí me caí y me rompí el brazo. Hicimos varias pegadas pero obviamente éramos ingenuos, la realidad te muestra siempre los dientes y hay un negocio detrás de la pegatina de afiches legales y no legales. Y los muchachos nos empezaron a correr, hasta que se puso muy jodida la mano. Una vez nos corrieron por calle 8 casi a los tiros (Entrevista a Ortiz, 18/12/2019).

El colectivo Turkestán fue una formación cultural de límites muy difusos. Si tenemos en cuenta la primera repercusión pública en un medio local “La poesía se hizo presente en las calles de la ciudad” (*El Día*, 09/07/1995), una versión inicial estuvo compuesta por Pablo Ohde, Lautaro Ortiz, Nicolás Maldonado (Zafra), Luis Maggiori, Gustavo Velazco,

la carrera, entonces inevitablemente los intereses se diversifican, mientras uno piensa en rendir, otro está en otra cosa y se pinchó todo. Para mí se había agotado, aunque seguí escribiendo y saqué un libro en el '97. Otra cosa era que Pablo y Lautaro se empezaron a juntar con gente que no tenía mi anuencia, por decirlo así. De una manera u otra yo tenía una tendencia mucho más exclusivista. (...) Ellos se empezaron a juntar con gente de la carrera que por ahí formaba parte de ese público disconforme [que no tenía lugar en la publicación hasta entonces] y yo les decía ‘con fulanito no quiero hacer nada’. Era gente que para mí no tenía el mínimo rigor de actitud para laburar. No por resentimiento sino por falta de simpatía. Para mí no iba la cosa y me abrí. Ahí ellos empezaron lo de Turkestán, de lo cual no sé nada. Hubo mucha gente. Nosotros éramos tres y Turkestán diez o más” (Entrevista a Rollié 28/01/2020). Más allá de la cantidad de integrantes, Rollié destaca que consideraba que en Turkestán se perdía de vista el trabajo teórico y de discusión previo a la publicación, que caracterizaba a *Hojas selectas*, y había adquirido un lugar más relevante el acontecimiento de la pegatina de afiches que la escritura poética.

Adrián Ferrero y Laura Fernández Blanco, posteriormente se sumaría Susana Quintás.²⁶⁸ Los testimonios recolectados no logran recordar a todos los poetas que pasaron por el grupo; algunos mencionan que también habría participado Juan Bautista Duizeide.²⁶⁹ Alrededor de agosto de 1995 comienzan a organizar en bares de La Plata recitales de poesía presentándose como Turkestán. En las veladas se repartían plaquetas con poemas de los integrantes pero las lecturas no necesariamente eran de producciones propias. Tenía la misma importancia leer a poetas significativos para el grupo, construir una tradición. Ortiz, por ese entonces, estaba incursionando en la producción musical, proyecto que rápidamente naufragó pero que sirvió para conocer distintos ambientes de jóvenes poetas de Capital Federal. Al igual que en *Hojas selectas*, cumplió un rol de mediador con otras zonas de la poesía contemporánea.

Uno de los grupos con el que interactuaban entonces fue el de los Verbonautas, que tuvo su génesis en algunos integrantes de la banda de rock Los visitantes: Palo Pandolfo, (voz, guitarra y letras), Karina Cohen (coros y percusión) y Pablo Folino (manager y artista plástico), junto con el poeta Osvaldo Vigna. Este grupo se autodefinía como un Comando poético de atentados literarios; habían comenzado haciendo visitas a restaurantes o bares en los cuales luego de comer y beber algo, comenzaban a recitar poemas para el público presente. El primer acto fue en el bar La Giralda de avenida Corrientes, donde Osvaldo Vigna recitó una especie de manifiesto del grupo: “Carta a los poderes” de Antonin Artaud. Continuaron con actos en otros bares, en colectivos, y comenzaron a ser invitados para intervenir en fiestas, bares y programas de radio. Al grupo inicial se fueron sumando Carlos Núñez, Eduardo Nocera, Gabo Ferro, Carlos “El gavilán” Coullery, Vicente Luy, Tom Lupo, Hernán y Analía Gabey. El 22 de diciembre de 1995 se bautizaron como Los Verbonautas con motivo de un festival organizado por el bar palermitano La luna, con el objetivo de recaudar fondos para evitar su cierre. La fecha fue presentada como Palo Pandolfo y los Verbonautas y asistieron aproximadamente unas trescientas personas.

²⁶⁸ Según Adrián Ferrero la formación básica del grupo era Ohde, Ortiz, Maldonado y él: “Pablo tenía mucho empuje, era muy vital, pero también polémico. Era una figura con una personalidad muy fuerte. Era la figura liderazgo. Y eso si uno no es diplomático puede meterte en problemas. Lautaro era la figura del amigo que sigue y está en la misma línea pero es más conocedor. Nicolás era más la figura que estaba entre los dos. Yo era la personalidad trabajadora en el marco de la Universidad y que al mismo tiempo incursionaba por la creación poética. Era el más tímido, el más retraído” (Entrevista a Ferrero, 07/02/20).

²⁶⁹ Juan Bautista Duizeide forma parte de la redacción de la revista *Sudestada* y ha publicado entre otros *Crónicas con fondo de agua: Vidas secretas del Río de la Plata* (Sudestada, 2010), *Lejos del mar* (Sudestada, 2012), *Alrededor de Haroldo Conti* (Sudestada, 2013). También realizó la selección de la antología *Cuentos de navegantes* (Alfaguara, 2008).

Una anécdota muestra las tensiones que se daban entre la formación cultural Turkestán y las líneas que, como Los Verbonautas, se identificaban con las corrientes antilíricas y rockeras de comienzos de los noventa. Uno de los encuentros con los Verbonautas en Capital Federal terminó en una pelea a las trompadas y tuvo como cierre un combate memorable entre Ohde y Pandolfo. Ortiz manifiesta que las estéticas de ambos grupos eran muy disímiles; los Verbonautas estaban más relacionados con la cultura rock: “ellos tenían otra onda, poesía ligada al rock, bukowskiana, más noventa, más de reviente, y nosotros éramos unos boludos. Lo nuestro era otra cosa, Pablo era una cosa más intelectual, no tenía nada que ver y creo que hubo bardo por eso. Eran otras estéticas, otro tipo de bohemia”. El ya citado *Suplemento Sí* del diario *Clarín* titulado “Los nuevos románticos” (08/03/1996) da cuenta de la emergencia casi simultánea de los dos grupos. En página central se encuentra una reseña que registra las dos propuestas estéticas. Allí Luis Maggiori señalaba la diferencia a la que alude Ortiz: “la clave, sin duda, es lograr que la gente pueda disfrutar de buena poesía, para esto no es necesario vulgarizar el registro del lenguaje” (Schanton y Martelli, 1996: 4). Ohde, por su parte, con un tono más romántico definía que el propósito del grupo era “vulnerar los valores tradicionales para proponer a los ciudadanos nuevas prioridades (que en realidad son las de siempre), como son el arte y la cultura por sobre los bienes materiales” (Ídem.). A diferencia de las corrientes del realismo coloquial que elaboraban una lengua urbana marginal, Turkestán defendía un lenguaje poético como diferencia y elevación respecto del coloquial.²⁷⁰

Si trazamos una constelación entre la intervención de estos dos grupos con las actividades pioneras de los mateístas²⁷¹ de Bahía Blanca y su intento de reapropiar el

²⁷⁰ Según Alfón: “Para Pablo vivir era como una suerte de interregno, un obstáculo para el momento sublime que era el de la escritura, y tenía una suerte de creencia mítica en eso, no era objeto de discusión, no era que uno podía discutir con Bourdieu eso. No le interesaba, le parecía que las discusiones eran ensuciar la lengua, tenía una lectura mítica de lo poético pero realmente, porque además ni siquiera era una impostura, uno podría jugar con una teoría literaria y llegar a la conclusión de que la poesía tenía que ser histórica...Pablo no tenía teoría literaria, tenía una suerte de sentimiento poético que creía que ser era ser un estado poético. Y levantarse a la mañana, comer, eran accidentes o situaciones intermedias para el momento en que escribía” (Entrevista a Alfón 06/04/2018). Unos versos de *panteo* (2009) sintetizan el testimonio que nos brinda Alfón y dan cuenta del desgarramiento del poeta en los intersticios de la creación: “abandono la hoja en la mesa / una muerte leve / se ha depositado en mi pecho” (34).

²⁷¹ Colectivo bahiense de poetas, artistas plásticos y músicos. Comenzaron a organizarse y a pintar murales con poemas de sus integrantes en 1985. La idea en un principio según recuerda Mario Ortiz era similar a la realizada luego por Turkestán, sacar una revista mural “tal como lo había hecho Borges en la década del ’20, pero por cuestiones económicas no fue posible” (Hernandorena, 2013). Lo integraron Sergio Raimondi, Marcelo Díaz, Fabián Alberdi, Daniel Sewald, Omar Chauvié, Silvia Gattari y Mario Ortiz entre otros. Impulsaban una estética de oposición al neorromanticismo y al neobarroco, que recuperaba a los poetas latinoamericanos de los sesenta.

espacio público de la posdictadura con trabajos poético-visuales, con las acciones del Grupo de Arte Callejero (GAC)²⁷² o las intervenciones de otros grupos platenses que por los mismos años realizaban intervenciones públicas con afiches como Tu KK & Pelusa, el grupo Escombros, Figuronos²⁷³ y Poesía está en las calles,²⁷⁴ podemos reconstruir una pulsión compartida por ocupar el espacio público o sacar el arte afuera de los reductos de circulación tradicionales. En tanto síntomas de un movimiento cultural más amplio aunque atomizado, Turkestán propiciaba el acceso a la poesía a un público amplificado, que leía sus afiches en las paradas de los colectivos. Tal como señala Omar Chauvié a propósito de las revistas murales: “el proceso de lectura tiene menos dependencia de la sucesión de los materiales, el recorrido pierde la marcación de lo lineal, puede volverse aleatorio, y no se define en la consecutividad, ya que se dispone en un único pliego” (2015: 33).

Por lo general el grupo solía realizar series de cinco poemas por mes, con una tirada de 100 afiches que empapelaba toda avenida 7 desde Plaza Italia hasta Plaza Rocha. Destacamos que el entramado urbano dota a la poesía de nuevos significados, permitiendo así otro tipo de interacción con los transeúntes.²⁷⁵ Así lo refleja una anécdota de Luis Maggiori que refiere lo que ocurrió cuando pegaron su poema “Beso primero”, “Toco las anheladas riberas/ de tu boca. / Ha concluido el naufragio”:

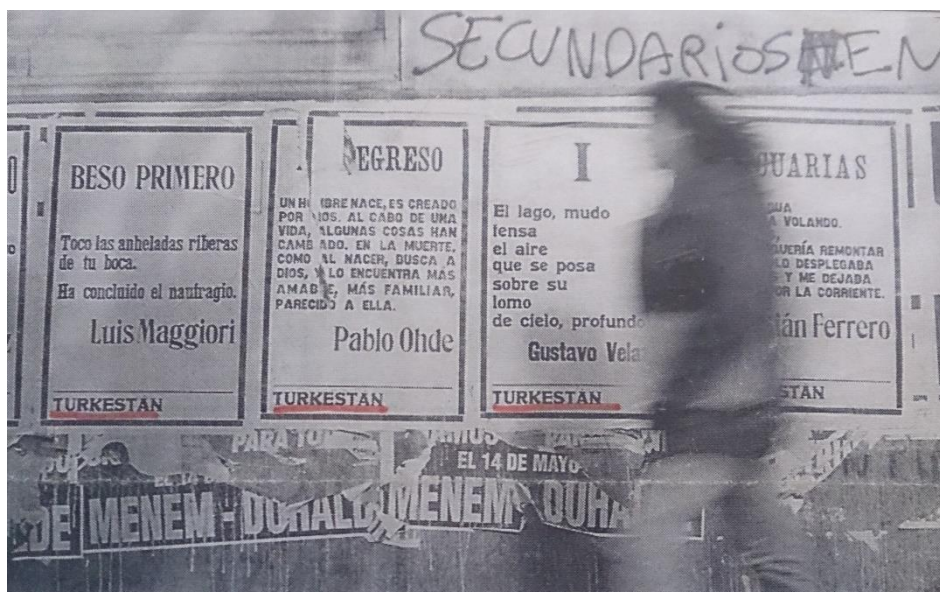
Sucedió que una amiga me fue a ver al día siguiente de la pegatina y me dijo: “Andá a calle 7 y mirá lo que pasó con tu poema”. Y no quiso decir más. Ya era la tardecita-noche, entonces agarré la bici y fui a calle 7. Entonces comprobé que este poema, que estaba pegado en el muro del Ministerio de Economía y en las distintas paradas de micros, que van de calle 45 a calle 53, estaba lleno de besos con rouge. Fue una muestra cabal de arte interactivo (Barragán, 2015: 93).

²⁷² El GAC surge en 1997 como iniciativa de un grupo de estudiantes de la Escuela Nacional Prilidiano Pueyrredón. Su primera acción consistió en pintar murales con guardapolvos en blanco y negro por toda la ciudad de Buenos Aires, en apoyo a la Carpa Blanca Docente instalada frente al Congreso de la Nación para denunciar el desmantelamiento de la educación pública. Su trabajo en los escraches con H.I.J.O.S. comenzó en marzo de 1998, este consistía en realizar los señalamientos de la casa de los genocidas. La estética de la señalética permitía incorporar nuevos sentidos al entramado urbano. Durante el mismo año también realizaron afiches para denunciar el aumento en los casos por “gatillo fácil”.

²⁷³ Un estudio sobre los stickers como dispositivo artístico y fenómeno en la década de los noventa en la ciudad de La Plata lo ofrece Rosario Barragán en *Pegame: un estudio sobre el sticker artístico* (2015), Tesis de Maestría en Estética y Teoría del arte.

²⁷⁴ Mencionado por Andrea Indart en Badenes, Daniel (2013). “Los enigmas del princesa”, *La pulseada* n° 112.

²⁷⁵ Chauvié destaca que se produce una inversión en el proceso de lectura habitual “porque el encuentro no es necesariamente el producto de una búsqueda (2015: 35). Por otra parte, en lo que hace a las condiciones materiales de circulación “la publicación incrementa la caducidad que caracteriza a la revista de poesía en general, lo transitorio que impone el espacio callejero acrecienta lo efímero de la revista y, por otro lado, como se trata de artefactos producidos por artistas jóvenes, que no han ascendido aun a los circuitos de consagración y que hacen una apuesta desde los márgenes del sistema literario, la perdurabilidad no es su punto fuerte” (Chauvié, 2015: 39-40).



Fotografía publicada en el diario *El día* (09/07/1995)

Vínculos más cordiales que con los Verbonautas, también se dieron con otras formaciones culturales, como La grieta.²⁷⁶ De hecho uno de sus integrantes, Fernando Alfón, terminó siendo amigo y albacea de Ohde. En alguna medida, la salida de la dictadura y el lento proceso de afianzamiento democrático habilitó cierta permeabilidad entre la especificidad de las disciplinas artísticas que pugnaban por reconstruir un territorio cultural arrasado por las políticas represivas. Distintos grupos de poetas, entre ellos Turkestán, llevaron a la acción lo que permanecía en los libros de historia de la literatura como una aventura de la vanguardia de 1920, con la revista mural *Prisma*, dirigida por Guillermo de Torre, Guillermo Juan, Eduardo González Lanuza y Jorge Luis Borges.²⁷⁷ En su número 2,

²⁷⁶ Grupo platense artístico-cultural formado en 1993. A partir del mismo año comienzan a publicar la revista objeto homónima. El núcleo originario estaba conformado por Esteban Rodríguez Alzueta, Fabiana Di Luca, Gabriela Pesclevi, Julieta Piazze, Diego Rabanete, Fabio Villarruel, Gerardo Rodríguez Garro, Agustín Nario. Algunos de sus integrantes como Pesclevi, también formaron parte de los talleres de Vicente Zito Lema junto con Gonzalo Chaves y Diego Larcamón.

²⁷⁷ En la ciudad de La Plata hubo una propuesta semejante a principios de los Sesenta según recuerda el poeta Néstor Mux: “hacíamos unos afiches también, que pegábamos en la calle. Engrudo en un tacho”. Esto fue por 1962, 1963, hasta 1968 [...] donde además de La Voz en el Tiempo y el Grupo Escalas, realizaban movidas semejantes el Grupo de los Elefantes, el Movimiento Poético Platense [...]. Por esos papeles pegados se acerca una vez una piba. Y me dice: Yo necesitaría que usted me firme este poema. Había sacado el afiche de la calle, tenía un poco de engrudo. Y lo firmé. Vivimos juntos hasta que ella murió, treinta y tres años vivimos juntos” (Pallaoro, 2014). Para una historia del Grupo de los Elefantes ver “Poesía descentrada en los sesenta: el ‘Grupo de los Elefantes’” (2013) de Ana Bugnone. Disponible en: <http://www.fba.unlp.edu.ar/boa/13/PDF/BOABugnone.pdf> Ninguna de las fuentes consultadas para reconstruir la historia de Turkestán mencionaron estos antecedentes, sin embargo Adrián Ferrero refiere en un mail que Néstor Mux asistió a los encuentros organizados por Turkestán: “Me gustaría contarte también el apoyo que nos brindó el gran poeta Néstor Mux, de pie, humilde, en nuestros recitales de poesía en bares, sin aceptar una silla o porque no había o porque la cedía a una mujer. Un tipazo. Un hombre que a mí en mi carrera de poeta me acompañó mucho” (mail de Ferrero, febrero de 2021).

Prisma proponía objetivos similares a los que recuperaban los grupos de agitación poética de 1980 y 1990, los cuales consideraban necesaria la religación entre arte y vida:

Hastados de los que, no contentos con vender, han llegado a alquilar su emoción I su arte, prestamistas de la belleza, de los que estrujan la mísera idea cazada por casualidad, talvez arrebatada, nosotros, millonarios de vida y de ideas, salimos a regalarlas en las esquinas, a despilfarrar las abundancias de nuestra juventud, desoyendo las voces de los avaros de su miseria. Mirad lo que os damos sin fijaros en cómo (*Prisma* n° 2, abril de 1922).

Adrián Ferrero, integrante de Turkestán, recuerda un grupo no tan programático como *Hojas selectas* pero en el cual la lectura, la discusión y la recomendación de autores sí era fundamental:

Poesía Turkestán no pretendió ser una vanguardia, ni fundar escuela, ni ser un grupo de elegidos. De hecho muchos se reían de nosotros y hasta nos ridiculizaron, con particular ensañamiento algunos personajes de la Facultad de Bellas Artes. Ni menos aún de jovencitos irresponsables y malcriados, petardistas e improvisados, con ansias de notoriedad. Había un profundo y genuino amor por la poesía y por el arte en general. Había una fuerte sensación de pertenencia y cohesión, creo que también de admiración y vocación, y eso nos mantuvo unidos el tiempo que nos tocó convivir y crear (Ferrero, 2012).

Con posterioridad a la revista mural, en el año 1997, Ortiz y Ohde emprendieron un proyecto editorial también bautizado Turkestán. Durante ese año, primera etapa del emprendimiento, publicaron *Naufregario* (1997) de Toscardaray, *Atlante* (1997) de Ohde, *Enverso* (1997) de Emilio Pernas²⁷⁸ y *El diablo en el maizal* de Nicolás Zafra (Maldonado).²⁷⁹ Estaba proyectado un libro inédito de Ortiz quien finalmente, desistió de publicarlo. En el transcurso del mismo año Ortiz ingresó a trabajar, junto con Emilio Rollié, en la redacción del diario *El Día*²⁸⁰ y finalmente se alejó del proyecto, que llegó rápidamente a su fin.²⁸¹

²⁷⁸ La hija de Emilio Pernas, Graciela Pernas Martino, estudiaba arquitectura en la UNLP y militaba en la Organización Comunista Poder Obrero (OCPO) fue secuestrada y desaparecida junto con su marido Julio Poce el 19 de octubre de 1976. La editorial de la Universidad Nacional de La Plata publicó una selección de sus poemas en 2008 que se tituló *Pájaros rojos*.

²⁷⁹ Se suele incluir erróneamente el primer libro de Rollié dentro de este conjunto. Sin embargo, *Viejos y nuevos invitados* (1997) fue publicado con anterioridad en una edición de autor que salió bajo el sello denominado Club Pickwick, en homenaje al personaje de Dickens. En 2018 Rollié publicó la que considera la versión final del libro, con ilustraciones de Federico Ruvituso, en la editorial Émile Bertin.

²⁸⁰ Un aspecto interesante para señalar es que en distintos momentos la mayoría de los integrantes de la formación cultural trabajaron en la redacción de *El Día*: Ortiz y Rollié en Sociales, Ferrero en el suplemento de cultura dirigido por Gabriel Báñez, mientras que Maldonado se desempeña hasta hoy en el mismo medio. Incluso Pablo Ohde participó a su manera; sus amigos recurrieron en algunas ocasiones a él como apócrifo vecino damnificado o estudiante del interior bajo el nombre de Mario Grippa.

²⁸¹ Recuerda Ortiz: “La editorial nace cuando ya no nos juntábamos más en el bar. Ahí el que más la remó fue Pablo, tenía computadora, impresora, averiguamos cómo hacer los libros con una prensa y una guillotina, lo que hacen todos hoy. Él ya vivía en el barrio del Cementerio, ahí hicimos los libros y los pegábamos en mi casa de barrio Aeropuerto. (...) Habíamos sacado un formato de una colección mexicana, creo que *Atlante* lo tiene, un colorcito en la primera palabra, una serie de cosas tomadas de una universidad mexicana, que publicó unos poemas de Eluard” (Entrevista a Ortiz, 18/12/2019).

*

Trece años después, Ohde reflota el sello. Una de las motivaciones era la de homenajear al poeta que habían leído tanto en los tiempos de *Hojas selectas* y que había influenciado sus trabajos con la metáfora, Edgar Bayley. Se reúne con Ortiz pero este no quiere participar, en parte por el trabajo que le demandaba por entonces su rol de editor de la revista *Fierro* (2006-2017) y del suplemento *Historietas Nacionales* (2011-2016) de la Agencia Télam.²⁸² Con el mismo diseño de 1997, Ohde edita *La Eva de las tres muertes* (2010), su último poemario publicado en vida, y *Simio de Dios* (2010) de Claudio Itza.²⁸³ En el año 2011 relanza la serie con otro diseño y publica finalmente la *Poesía completa* de Edgar Bayley, *Sordomuda* de Jorge Boccanera, *Simio de Dios* (con el nuevo diseño editorial) y *El libro sagrado según Argos, perro de Ulises* de Claudio Itza, *Casa de tabaco* de Lautaro Ortiz, *Fuego negro* de Hugo Toscardaray y dos libros de narrativa: *Confín. Antología de cuentos* de Juan Bautista Duizeide y una primera versión de un libro propio *Los cuentos del señor Cornely*. Tenía pensado publicar también traducciones de Heine, T. S. Eliot y Carlos Drummond de Andrade.²⁸⁴

²⁸² Para ese momento Ortiz ya había construido una trayectoria en distintos medios gráficos: estaba a cargo de la sección literaria de la revista *Lezama* (2004-2005) y de la revista *Nómada* (2006-2010) de la Universidad Nacional de San Martín y también publicaba en el suplemento de cultura *Radar de Página/12*.

²⁸³ La obra de Itza está estrechamente relacionada con la poética de Ohde. *Simio de Dios* fue un trabajo realizado en el taller de escritura que Ohde daba en su casa. En la publicación de dos ediciones en el lapso de un año se expresa la alta estima que el poeta tenía por su discípulo. De hecho, *Simio de Dios* describe la destrucción y la creación del universo y claramente podría referir al mundo en la aldea anterior a la transformación de Atlante en piedra, sólo que sobre la base de intertextualidades monoteístas: “morir / y luego otro ser que empieza / otra vida / otro instante del amado mar / elegir un barco, una estela, un puerto / las manos que devoran el timón / una isla, un archipiélago // ser Coral // despertar un día de sol en el humor salino del océano / con un brazo en el lecho marino, profundo como una constelación / atravesar los siglos como banco de corales / visitado por criaturas / tan pequeñas / tan frágiles como la casualidad // soy Coral” (2011: 75). En 2016 Itza creó Sirga ediciones.

²⁸⁴ Juan Bautista Duizeide narra la teoría que animaba lúdicamente a Ohde a la hora de realizar este cometido: “según Pablo, la hispánica editorial Visor compra los derechos de toda la poesía del mundo para no publicarla y así acabar con la poesía. La promesa está relacionada con esa teoría: él va a fundar una editorial –paralela a Turkestán, como si se tratara de su brazo armado y clandestino- con el objetivo estratégico de combatir la conjura de Visor. Va a llamarse editorial Bucanero. Comenzará publicando *Altazor* de Vicente Huidobro” (2013: 106).



Detalle de portadas de Ediciones Turkestán 2011

El último proyecto editorial de Ohde, el del año 2011, fue muy singular, dado que parecía ir en contra de la bibliodiversidad buscada por las editoriales independientes –tal como las definen López Winne y Malumián (2016): “una editorial que solamente publica títulos y temáticas que otras editoriales ya han editado no propone una apuesta ideológica, sino de mercado” (16). Por el contrario, Ohde no expresa interés por lo que sabe que va a funcionar en ventas, sino que realiza un puro gasto improductivo con vistas a diseñar un recorrido de lecturas marcadas por el afecto experiencial, destinado a acercar sus gustos poéticos a un lector en formación, y con la expectativa de que con el tiempo, pueda valorar la apuesta estética de la formación cultural que gira en torno a Turkestán. Así, por ejemplo, el libro de Boccanera contaba con varias ediciones relativamente recientes; la más cercana en el tiempo era la quinta, que en 2005 realizó Del Dock. En este sentido, no se trataba de reediciones convencionales, mera reposición de títulos faltantes en el mercado, salvo en el caso de la obra de Bayley, sino de una original política de reedición, entendida como una intervención activa y estratégica sobre el presente de la literatura argentina.

El proyecto de Turkestán intentó escapar a una división más convencional en décadas y en generaciones para editar los títulos de poesía argentina. Propuso poner en escena contemporizaciones anacrónicas, en términos de Didi-Huberman, que se dan en el

presente de la lectura: “los contemporáneos a menudo no se comprenden mejor que los individuos separados en el tiempo: el anacronismo atraviesa todas las contemporaneidades” (Didi Huberman, 2005: 18).²⁸⁵ La editorial suponía para Ohde postular y ofrecer una selección, instaurar una tradición que fuera capaz de reclamar universos poéticos dotados de un estatuto en apariencia impermeable a los avatares de lo cotidiano o de la Historia. A diferencia de Axat y Aiub que, como veremos, se negaron a acudir a cualquier forma de ayuda estatal (salvo que fuera para recuperar y difundir a poetas desaparecidos o asesinados) para Los Detectives Salvajes, Ohde recurrió al apoyo oficial para el relanzamiento de la editorial Turkestán:²⁸⁶

Cuando Pablo presentó *Simio de Dios*, lo presentó Julián Domínguez en el Malvinas [2011]. En aquel momento quería llegar a ser un Kirchner. En 2008 es el quilombo con el campo, lo ponen a Domínguez que logra desarticular ese conflicto, así que para ese momento Domínguez era una especie de héroe del kirchnerismo, era la figura más importante y en ese contexto cualquiera hubiera dicho: “es el próximo presidente de la Argentina”. En ese contexto viene a presentar *Simio de Dios*. Y bueno Pablo creía que agarrado de esa mano iba a fundar una gran editorial, de tirada nacional” (Entrevista a Fernando Alfón 06/04/2018).

Varios libro de Turkestán salieron con un pie de imprenta que declaraba por ejemplo (en el caso de la *Poesía completa* de Bayley): “este libro se terminó de imprimir en noviembre de 2011 por Pablo Ohde gracias a la siempre valiosa conducción de Julián Domínguez” (396). El editor no buscaba sacar rédito económico de su trabajo, sino que cada aporte era destinado a seguir editando, de ahí la desmesura del catálogo con el que salió a la calle durante 2011. El poeta atravesó su último año de vida en una situación que podríamos caracterizar, siguiendo a George Bataille (1987), como un “estado de excitación”, dominado por impulsiones ilógicas –desde el punto de vista de la ganancia capitalista-

²⁸⁵ La idea de anacronismo y transcronicidad en el arte de George Didi-Huberman (2008) tiene una larga tradición en los estudios literarios, si tenemos en cuenta que ya había sido formulada en 1928 por Roman Jakobson y Iuri Tinianov (1978) que la expusieron cuando discutían la dicotomía sincronía-diacronía de Ferdinand de Saussure y proponían pensar cómo en el corte sincrónico conviven diferentes procesos que responden a temporalidades diferentes: “El sincronismo puro se presenta ahora como una ilusión: cada sistema sincrónico contiene su pasado y su porvenir como elementos estructurales inseparables del sistema” (104); esa oposición sincronía/diacronía pierde importancia pues “cada sistema se nos presenta necesariamente como una evolución” (Ibid.).

²⁸⁶ Hay aquí todo un síntoma de la valoración social que se tiene del género poético: el hecho de que el Ministro de Agricultura, por ser lector de poesía, sea quien haya brindado apoyo, en su momento, a una editorial alternativa. Desde el área de Cultura, poco y nada se ha hecho para acrecentar el número de lectores y la difusión del género. Una excepción fue la Biblioteca Juan Gelman que Alberto Sileoni entonces Ministro de Educación, creó en 2014 en el marco del Plan Nacional de Lectura. La misma constaba de 80 libros que reunían a más de 500 autores y fue entregada a Bibliotecas de escuelas secundarias e Institutos Superiores de Formación Docente de todo el país. El proyecto significó un impulso económico para las editoriales alternativas, al mismo tiempo que una formidable ocasión para dar a conocer a lectores en formación autores como Paul Celan, Juana Bigozzi, Luis Tedesco, Juan Gelman, Juan Antonio Vasco, Jorge Leónidas Escudero, etc.

que eran irresistibles “al rechazo de bienes materiales o morales, que habría sido posible utilizar racionalmente (según el principio de la contabilidad)” (42). Ohde actualiza como editor la contraeconomía de los personajes arltianos, al modo de un complotado que aún bajo las condiciones de producción más desventajosas consideraba que la poesía siempre debía apuntar a la belleza más elevada. Estos gestos de Ohde son los que Alfón definió en términos de “aristócrata pobre”.

En esta tercera etapa de Turkestán, al contar con el apoyo de Domínguez, el poeta tenía a su disposición la imprenta del Congreso de la Nación, aunque todo el trabajo previo y de distribución corría por su cuenta: “y bueno le costó el cuerpo, me llamaba a las 3 de la mañana diciendo que no dormía y que no sabía qué hacer, en un estado de excitación narcótico, no sé cómo sobrevivía” cuenta Alfón cuando nos expresa su sospecha de que ese trabajo vertiginoso con el que anhelaba la gloria consumió rápidamente su vida.²⁸⁷ Ohde solía recitar un poema de Jorge Boccanera, “Universo”, que bien podría sintetizar su vida en la poesía:

El domador que mete su cabeza dentro de la boca / del león, ¿qué busca? / ¿La lástima del público? / ¿Qué tenga lástima el león? / ¿Busca su propia lástima? / El poeta que arroja su anzuelo en la garganta / de la Sordomuda, ¿qué busca? / ¿La lástima del público? / ¿Qué tenga lástima la Sordomuda? / ¿Busca su propia lástima? / Y el público, ¿está loco? ¿por qué aplaude? (2011, 35).

La misma admiración por Boccanera, poeta que sufrió el exilio por su militancia, la vamos a encontrar en otros exiliados hijos como Miguel Martínez Naón.²⁸⁸ Consideramos que

²⁸⁷ El insomnio era un problema habitual en el poeta, que cuando partió al exilio con su familia comenzó a padecer el Síndrome de Tourette. El problema es que recién fue diagnosticado cuando regresó a la Argentina. Entonces era muy poco lo que se conocía sobre el correcto tratamiento de la enfermedad. Según la versión de Ortiz, menos romántica que la de Alfón, pudo haber sido determinante la gran cantidad de tratamientos farmacológicos a los que estuvo expuesto desde niño.

²⁸⁸ Miguel Martínez Naón es hijo del director de teatro Humberto “Coco” Martínez y de la artista Noemí Naón, ambos militantes del peronismo revolucionario que partieron al exilio antes del golpe del '76 tras haber recibido amenazas de muerte por parte de la organización paramilitar Alianza Anticomunista Argentina (AAA). Cuando lo entrevistamos expresó: “tengo un registro más que de los hijos del exilio, de la poesía de los exiliados, eso lo tengo grabadísimo siempre. Aparte cuando era chico estaba rodeado de ellos porque venían a mi casa Jorge Boccanera, Tejada Gómez, Alfredo Zitarrosa, Leónidas Lamborghini, tipos que eran amigos de mis viejos y yo crecí con ellos. Ahora los tengo en mi biblioteca, entonces sí llevo presente todo el tiempo la poesía del exilio” (Entrevista a Martínez Naón, 02/08/19). Este registro que el poeta infiere que estaría presente en su escritura se expresa en un poema como “Hijos del exilio” incluido en *Tumbita* (2017): Los hijos del exilio somos huesos rodantes / Nadie pregunte lo que soñábamos / Siempre estábamos lejos / y ahora / todo nos queda lejos / Fuimos dulces bajo las palmeras / y la nieve nos hirió el idioma / Fuimos los cassettes que cuentan ahora / lo que jugábamos / o lo que comíamos / y siempre estábamos divinos en la foto / y cerrábamos los sobres / para los abuelos / con ganas de meternos adentro / como enanos / manuscritos (50). En Martínez Naón, al igual que en Ohde o en Gambarotta, ambos “exiliados hijos”, se produce un extrañamiento del castellano rioplatense, portan un idioma herido, descentrado. En *Tumbita* conviven el léxico y el imaginario cultural en relación con la muerte propios de Centroamérica, junto con una economía expresiva sintética que remite al criollismo del interior argentino. La poética de Martínez Naón dialoga con la tradición de la “poesía lárca” de Jorge Teillier, es un retorno

en la lectura de determinados versos y poemas se produce efectivamente una transmisión de memorias que identifica a los autores, dado que como señala Mirian Pino: “la imagen de la poesía vinculada a la Sordomuda implica la visión extraterritorial vivenciada a través de una imagen postal que llega de lejos; es decir, la *noemática*, las cosas y las experiencias con las cosas, es la fuente de la poesía y su relación con la memoria” (2017-c: 3). Por otra parte, desde fines de la dictadura, la figura y las alusiones a la mudez y la imposibilidad de ser oído habían sido muy productivas en el campo de la cultura, tal como veíamos en el capítulo anterior. En *Sordomuda* encontramos una estructura alegórica, que en tanto procedimiento de escritura, será muy productiva en las primeras obras de Ohde. Como veremos a continuación, según Idelber Avelar (2000) las escrituras alegóricas emergen como una de las características más acentuadas de la literatura latinoamericana en las posdictaduras.

El mito como alegoría de la derrota en Pablo Ohde

“Las casas son más imposibles que los castillos”
Pablo Ohde, *Los cuentos del Señor Cornely* (2011)

En este último apartado nos proponemos analizar la poética de Ohde a partir del uso que realiza de la alegoría fundamentalmente en *Atlante* (1997) y *Panteo* (2009). En estos libros encontramos una característica compartida por la escritura de varios hijos e hijas durante el período de impunidad que caracterizó al gobierno neoliberal de Carlos Menem (1989-1999),²⁸⁹ durante el cual culminó el proceso de transición del Estado al Mercado impulsado por la dictadura cívico-militar:

a la infancia, a las tradiciones, a los paisajes de provincia, a los paraísos perdidos, sólo que esa patria va a encontrarse dividida en espacios distantes: Cuernavaca y Patagones. En el poema encontramos una fuerte marca oral que dota los versos de musicalidad, de hecho allí radica para el autor su génesis en el oficio, cuando escuchaba a su padre recitar poemas en obras de teatro o reuniones políticas.

²⁸⁹ En “La izquierda peronista explicada a los niños”, texto escrito en 1995, Nicolás Prividera desarrolla una alegoría que adquiere la forma de un cuento de hadas: “Hace mucho tiempo, en un país no tan lejano, existió un bondadoso rey que fue destronado y arrojado al exilio por un tirano. Este instaló un dragón en la colina más alta del pueblo para atemorizarlo. El dragón alarmaba a todos con sus fuegos, y el dictador esperaba que así se resignaran a olvidar a su benévolo antecesor. Pero los hijos del pueblo planeaban la rebelión...” (2011: 21). El relato maravilloso es reescrito para deconstruir la figura del caballero heroico y victorioso que se superpondría irónicamente a la imagen totalizante que ofrecía por entonces la militancia de los setenta que comenzaba a reivindicarse a partir del testimonio de sus protagonistas en películas (*Cazadores de utopías*, 1996) o libros (*Mujeres guerrilleras*, 1996; *La voluntad*, 1997-1998)²⁸⁹. La lectura de la ideología de la generación de los padres que realiza Prividera lleva desde el comienzo la marca del distanciamiento, expresado por una ironía oscura, melancólica, sobre la entrega incondicional a una necesidad de la Historia y despojada de cualquier atisbo de romanticismo utópico. Uno de los hijos del pueblo-militante peronista dirá que “sólo si logramos que eche todo su fuego podremos acabar con él. Algunos de nosotros morirán, claro, pero ese es el precio que debemos pagar”, en clara referencia a la visión

Luego de sucesivos fracasos entre 1979 y 1981, la dictadura militar consumó la revancha conducida por la oligarquía pampeana y el capital financiero, al hacer confluír la Reforma Financiera con la apertura externa asimétrica en el mercado de bienes y en el de capitales. La Reforma Financiera fue la primera expresión institucional de un cambio radical en el enfoque de la política económica: la subordinación que tenía el sistema financiero respecto de la expansión de la economía real –especialmente de la producción industrial- se invirtió, y así la evolución de la economía real pasó a estar en función de los fenómenos y equilibrios monetarios. Es decir, fue un giro copernicano en la concepción del proceso económico, los agentes económicos, el papel del Estado –incluida la política económica- (Basualdo, 2006: 130).

En *Alegorías de la derrota* [1999], Idelber Avelar señala como una característica de las posdictaduras del Cono Sur, la puesta en escena de un devenir alegoría del símbolo: “en tanto imagen arrancada del pasado, mónada que retiene en sí la sobrevida del mundo que evoca, la alegoría remite antiguos símbolos a totalidades ahora quebradas, datadas, los reescribe en la transitoriedad del tiempo histórico. Los lee como cadáveres” (2000: 10). Avelar retoma la idea de irreductibilidad que Benjamin asigna a la relación entre duelo y alegoría en aquellos períodos de decadencia generalizada, donde las ruinas de una época son más elocuentes en relación a su plan general que los de la retórica que crea para decirse: “Dado que en las ruinas de los grandes edificios la idea de su proyecto habla con más fuerza que en los edificios de menores proporciones, por bien conservados que estén” (Benjamin, 1990: 233).

La experiencia del exilio apuntala aún más estos procedimientos de escritura, dada la diferencia en la experimentación del tiempo que encarna. Tununa Mercado llama la atención acerca de cómo el tiempo para el exiliado “sucede más allá, en otro sitio, se lo oye transcurrir en los silencios de la noche, pero se lo aparta, no se lo quiere percibir porque se supone que el destierro va a terminar” (2013: 34). El exiliado percibe el lento transcurrir de las horas mientras el cuerpo aguarda el regreso en un paréntesis del puro presente. Así, con el retorno, el tiempo pasado se vivencia como shock y el espacio mitológico se convierte en cruda realidad. Por eso, otra de las características del quiebre representacional que produce la alegoría estriba en el ámbito familiar como ruina, como

estratégica del líder montonero Mario Firmenich. Recordamos que en la famosa entrevista realizada por Felipe Pigna en 2002 el jefe Montonero declaró: “La estrategia nuestra no era salvar gente. Si hubiésemos tenido esa estrategia, directamente no empezábamos. La estrategia era transformar la estructura del poder en Argentina, no salvar gente”. Es significativo destacar que en la entrevista Firmenich también juega con alegorías y cuentos de hadas al compararse irónicamente con el flautista de Hamelin. Por último, también en el primer número de la revista de H.I.J.O.S. La Plata de Septiembre / Octubre de 1996 se recoge un escrito de Valeria Archetti en el que utilizaba el mismo procedimiento y manifestaba al mismo tiempo un deseo de superación de esa instancia: “(...) Cuando te fuiste era tan solo una niña: sólo había duendes, dragones, gnomos y hadas. Tomé de un cuento mi castillo, el florete y un par de espadas. Las doncellas esperan. Hoy me doy cuenta que ya no puedo vivir en el anacronismo del “...había una vez...” (09-10).

catástrofe. Precisamente, en *Atlante* y en *Panteo* asistimos a un entrecruzamiento entre naturaleza e historia en el que ambas se presentan como “paisajes petrificados”: “¿por qué el paisaje detenido?” (Ohde, 2013: 21). En esos territorios fuera del tiempo el proceso de corrupción de la materia o la putrefacción, en tanto emblema de la decadencia, está especialmente desarrollado.

La escritura de Ohde intenta religar en su poesía esos mundos y esas temporalidades; es de suma importancia, entonces, para su poética, la concepción activa de la melancolía que defienden desde una perspectiva marxista Benjamin, Avelar y Traverso, dada la trascendencia que le asignan a ese estado de derrota de un proyecto político, como condición necesaria para la realización de un balance crítico que evite caer en una idealización o en una negación. La melancolía se reviste de una intuición histórica y alegórica de la sociedad que procura aprehender los orígenes de la pena de ambas y reúne los objetos e imágenes de un pasado a la espera de redención.²⁹⁰ Estas concepciones permiten discutir lecturas que reproducen y aplican indiscriminadamente el modelo freudiano de la dicotomía entre duelo como “normalidad” y melancolía como patología, dado que implica considerar que en esa dicotomía radica lo patológico como separación entre política y experiencia, de modo tal que la cura supone una adaptación al olvido, negación o arrepentimiento.²⁹¹

²⁹⁰ Mario Santucho, hijo del histórico dirigente del Partido Revolucionario de los Trabajadores, en *Bombo, el reaparecido* (2019) rescata indirectamente la importancia de los testimonios melancólicos porque en su fijación en el objeto, en la amargura crítica que expresan, transmiten memorias que no reproducen lo que el discurso de la apertura democrática estigmatizó como imposible. En el capítulo 16 cita un fragmento de una entrevista con un militante, *Bartolo*, que nunca quiso dar testimonio: “-¿Por qué no querés hablar sobre tu experiencia en la Compañía del Monte? -Porque cometimos grandes errores, fuimos improvisados y echamos a perder un emprendimiento muy valioso. Prefiero callar antes que amargarme. La respuesta me conmovió de veras: esperaba un aullido ácido y renegado, encontré un gemido melancólico, que ni siquiera traslucía nostalgia. He visto gente hundida en el pasado que vuelve una y otra vez a recluirse en ese ayer luminoso. Otros prefieren el presente, por insufrible que resulte, porque necesitan librarse de todos los lastres. Lo de Bartolo es diferente: él no quiere rememorar porque lo vivido le resulta demasiado noble y teme que la remisión termine arruinando aquella hazaña” (55).

²⁹¹ Una de las intelectuales que formó parte del “grupo Esmeralda” durante el gobierno de Raúl Alfonsín, Claudia Hilb, ha realizado recientemente una de las críticas más encendidas al texto de Traverso. En “¿Qué melancolía, qué izquierda? A propósito de la melancolía de izquierda de Enzo Traverso” (2019) Hilb adopta el modelo freudiano de duelo y melancolía para acusar al historiador italiano de utilizar una perspectiva ahistórica e indulgente respecto de regímenes socialistas como el de Pol Pot o el de Joseph Stalin, convertido por Hilb en sinécdoque de la URSS y del socialismo en general (indiferenciando los casos yugoslavo, cubano, vietnamita o chino). Hilb plantea que resulta contradictorio señalar a 1989 como símbolo de la derrota del socialismo dado que implicaría olvidar a las víctimas de la URSS que se inscribieron en una tradición de izquierda, por ejemplo los estudiantes de la Primavera de Praga (1968), para quienes la caída del bloque soviético hubiera significado una victoria. Además considera que el historiador italiano evita abordar fracasos anteriores o reconocer que la tradición de izquierda también fue parte del proceso que llevó a la caída de la URSS y lo acusa de quedar atado a una “oposición binaria entre reivindicación o traición de la tradición y de la utopía, para decirlo muy esquemáticamente, pero no más

El primer poemario publicado por Ohde trabaja sobre el mito de *Atlante*, personaje de la mitología griega condenado a sostener el mundo sobre su espalda. Esta alegoría contribuye a representar una visión del mundo desde el duelo y la derrota de la militancia setentista: “es por ellos todo esto? / ¿o la derrota son los días? / ¿o es simplemente el tiempo? / ¿o tus ojos envejecidos? / ¿o el tiempo del silencio la quietud las rodillas en el suelo? / ¿o es el tiempo? / ¿o es eterno el castigo como las horas como los días? / Atlante / ¿qué de noche habrá en tus ojos? (2013: 22).²⁹² Por otra parte, la figura alegoriza también la posición en la que se encuentra la generación de hijos, respecto del legado paterno y materno: un cúmulo de historias y memorias que como veíamos en Ortiz o en Suárez Córca se vivencia en la ambivalencia del “peso formidable”, tal como titula Julián Axat (2003) su primer poemario.

En Ohde, la recreación del mito y la ahistoricidad del mundo que crea se inscriben en ciclos simbólicos que hacen de la derrota sólo un período determinado al interior de una teleología más extensa, cósmica, que aguarda la redención luego del apocalipsis. Avelar rastrea los efectos balsámicos de las alegorías de la derrota, señalando que ofrecen una resolución efímera al trabajo de duelo social mediante la escritura individual. Sin embargo, destaca que adquieren mucha importancia en contextos de crisis de la

esquemáticamente que lo que el propio Traverso nos propone en última instancia” (Hilb, 2019: 222). Aun si el pensamiento de Traverso estuviera regido por este binarismo —el cual no resulta evidente en el texto— Hilb está muy lejos de posicionarse en una zona de pensamiento pretendidamente intermedio o “a la intemperie” (229) cuando conceptualiza a todos los proyectos emancipadores y revolucionarios del siglo XX como proyectos potenciales o reales de opresión y totalitarismo autoritario. Pues bien, Traverso en ningún momento oculta los problemas, contradicciones y paradojas del “socialismo real”. Consideramos que Hilb debería asignarle mayor importancia al acto ilocutivo que guía el texto de Traverso, mediante el cual se propone intervenir sobre la despolitización y la resignación del presente italiano antes que reconstruir históricamente todas las líneas de la izquierda global. De ahí que el método elegido para la exposición haya sido el del armado de constelaciones, cuestionado por Hilb por su falta de unidad lógico-argumental: “por la forma de composición del libro que intuimos no fue pensado específicamente como tal, su contenido es bastante heterogéneo” (215). El propósito de Traverso entonces, radica en recuperar distintos puntos de fuga de la compleja y rica tradición de izquierda que permitan reconstruir una alternativa al discurso único neoliberal que condenó durante años al socialismo como totalitarismo sin reconocer ninguno de sus logros, mientras recomienda a sus intelectuales realizar el duelo por una tradición que se quiere muerta. En este sentido podríamos formular a Hilb la misma pregunta que Didi-Huberman realizaba al pesimismo agambeniano: “¿No será necesario buscar primero en las comunidades que quedan —sin reinos— el recurso mismo, el espacio abierto de las respuestas a nuestras cuestiones?” (2012: 115).

²⁹² Estos juegos alegóricos también se encuentran en otros poetas que comienzan a publicar al mismo tiempo que Ohde y que pensamos dentro de los “poetas del siglo o posclásicos”. Con los siguientes versos abre su primer poemario, de 1992, Carlos Battilana: “Sucede / que / mis amigos / han desaparecido / por una insensata entrega / a un / turbulento / domingo. / Aunque había brisa / e incluso / un sol remotísimo” (2018: 25). Este poema es susceptible de habilitar una lectura política melancólica, también en clave alegórica: los setenta como domingo turbulento, la revolución como cercanía capaz de suspender las rutinas, la apertura de los sujetos al acontecimiento, la alusión al denominado viento de época que durante años formó parte del discurso más cristalizado de la militancia que se iniciaba con la Revolución Cubana y proseguía con todas las insurgencias y luchas revolucionarias de los sesenta-setenta.

transmisibilidad de la experiencia porque suponen contar, en este caso a través de la acumulación de imágenes poéticas, una historia sobre el pasado en clave criptográfica. Las imágenes metafóricas, fragmentarias, son reminiscencias testimoniales que interfieren la estructura del mito. El yo lírico encuentra redención en la contemplación de la belleza animal y vegetal, por ejemplo en “Finisterre”: “desde el desierto se pueden ver los pájaros / dibujando el cielo / o la lluvia detenida / o el león que con una zancada trepa a la cima del monte / del árbol / sobrevolando el mar / una mantarraya se zambulle en el cielo” (Ohde, 2013: 25); o “¿qué puede haber bajo otras bóvedas / si no otros hombres / otros ríos / otros caminos / otros pájaros / bajo infinitos cielos otras bestias un mismo castigo?” (26). Este equilibrio feliz y apacible se encuentra siempre amenazado, acechado. En “Todo lo que la sombra del álamo protege” leemos: “vio reposado al mar / también al álamo / y pudo descifrar / la magnitud de su pasivo combate / toda la paz humillando / la vasta ira de los dioses” (43). En “Memoria de un incendio” se cuenta el apocalipsis de ese mundo armonioso por la erupción de un volcán que antes del fin le dice a Atlante lo que siempre supo: “todos sabían que se iba a quemar / que era irremediable” (49); así luego de la furia del fuego solo queda la intemperie: “del bosque sobrevivió / el carbón un nido una madriguera / las aristas que hieren el paisaje / la tierra que es de noche // de la aldea solo quedan / algunos perros creyéndose al fin los dueños de todo / y la gente durmiendo en la playa / ignorando la jornada / los días que vendrán / las casas con sus hijos” (51).

En la escritura de Ohde encontramos un extrañamiento del lenguaje en el que aparecen las marcas del exilio. La distancia respecto de La Plata pero también de Barcelona funda una lengua, hace imprescindible la creación de un espacio de enunciación legítimo que religa un mundo real y cotidiano con otro imaginado, el de las memorias familiares. La escritora María Rosa Lojo (2013), hija de españoles republicanos exiliados en Argentina, reflexiona sobre esta experiencia compartida por los que denomina exiliados hijos:

Quienes nacimos a la escritura en un país llamado exilio lo sabemos desde que comenzamos a nombrar un mundo, que como el que lloraban nuestros padres, siempre supimos frágil, condenado acaso a desvanecerse en cualquier momento. Por eso hicimos de esos nombres, de la trama hospitalaria de esas palabras, nuestras primeras señas de identidad, nuestra primera y acaso única patria (7).²⁹³

²⁹³ Una anécdota de Tania García Olmedo da cuenta de este sentimiento de la lengua como única patria. Como señalábamos en el capítulo 1, la poeta vivió de manera intermitente en varios países: “en Italia me preguntaron de dónde era, me quedé en blanco y respondí española, mi única certeza era mi lengua. Mis

La literatura le permite a Ohde moverse con libertad dentro de ese territorio precario y cargado de afectos porque “a las palabras no hay que comprenderlas / solo quererlas / como a las ropas que se rasgan” (2013: 45). De aquí surge una apropiación irreverente de la lengua que, por ejemplo, se advierte en la utilización de adverbios y neologismos terminados en mente que de manera cómica, en especial en la prosa, ridiculizan la utilización literaria de esta clase de palabras, la cual le restaría fuerza a los sustantivos (que como veremos se revelan centrales en la proyección de los poemarios) pero también a los verbos. En el prólogo a *Panteo*, dice Alfón: “Ohde es de la idea de que las lenguas, en su caso el español, deben desentumecer su productividad. De modo que no será extraño oírle decir: *infelizmente, apropiadamente*; pero también *antetodamente, porsupuestamente*... Los gramáticos jamás aprobarán su prosa. Pablo cree que son, por sobretodamente, seres apenados” (2013: 9).²⁹⁴ En “La batalla”, poema de *Herejías*, Ohde expresa la amenaza del presente y la posibilidad de derrotarlo, de ganar la batalla en la lengua, a través de la escritura: “El segundo nunca carga / por eso los mayores te dirán / que tu objetivo es adelante // los hombres que tienes al frente / y a los costados / son tus enemigos / ellos llueven fuegos y rocas / utilizan la magia / para matarte / rezan / para matarte // de nada te sirve / el útil manejo de la espada / en la guerra / un honor mata otro honor” (174).

El rechazo a la institucionalización de la lengua remite a la posición siempre de extremo con respecto a otro sitio empañado de nostalgias que implicaría la doble extranjería de los exiliados y que había sido formulado por Juan Gelman en *Bajo la lluvia ajena. Notas al pie de una derrota* [1984]: “de los deberes del exilio: / no olvidar el exilio / combatir a la lengua que combate al exilio” (2001: 233). Es decir, cuando se lo expulsa se lo condena a un transitar periférico dado que comienza a construir identidad en dos espacios desterritorializados, fronterizos, desde una posición subalterna. Empujado a irse

padres se enojaron conmigo: ¿cómo pude no decir argentina?. Vivíamos entre gente de muchas naciones, eran muchos nombres para recordar: Guatemala, Nicaragua, Bolivia...” (Entrevista a García Olmedo, 13/06/2020). El testimonio hace alusión no sólo a la identidad que confiere el idioma a los exiliados latinoamericanos en Europa –en este caso el español, como comúnmente se denomina al castellano–, sino también al cúmulo de experiencias compartidas por la militancia de distintos países gobernados por cruentas dictaduras. Estas experiencias contribuían a religar a las comunidades del éxodo y en el marco de estos ambientes de solidaridad transnacional, la alusión a las distintas patrias se tornaba una abstracción para la mirada de una niña.

²⁹⁴ Una hipótesis en relación a los juegos adverbiales terminados en –mente que realiza Ohde, es que se traten de un homenaje a Alberto Laiseca. Por ejemplo, en *Sí, soy mala poeta pero...* (2006) encontramos “recontentísimamente” (170) o “remuchísimamente” (171). Consultamos a Alfón para preguntarle si existía algún ejemplar de esta novela en la biblioteca de Ohde y nos contestó que no, aunque recordaba que con frecuencia habían visto y comentado los capítulos de *Cuentos de terror* (2003-2005) que Laiseca narra e interpretaba en el canal *I-Sat*.

del país, vive en la doble condición de exiliado con respecto a la sociedad de origen y de refugiado respecto a la sociedad de residencia, pero el drama no termina ahí sino que con el retorno a la patria, se produce un proceso que, como señala Florencia Basso (2016), no se correspondería con lo que Mario Benedetti denominó desexilio, una decisión individual, a diferencia de la de irse, que se afronta de diversas maneras y nunca se resuelve de una manera tajante. Por el contrario, para la generación de hijos e hijas el regreso, implicaba una separación de sus amistades, sus lugares, sus costumbres. “Muchas veces las cosas permanecen en su centro / excepto la Bestia / que acecha en las periferias del péndulo” (16) leemos en *Panteo* (2009), donde el péndulo parece evocar las raíces que tiran de los dos lados del Atlántico.²⁹⁵ Nuestra hipótesis es que el trabajo poético de Ohde asume la diferencia de lugares, hablas, y de la poesía misma respecto de la comunicación ordinaria, porque piensa en y desde esa separación que lo constituye.²⁹⁶

En este sentido, podemos leer su trabajo estético en relación con la idea de literatura menor de Deleuze y Guattari (1978): Ohde desterritorializa la lengua y esta desterritorialización produce efectos políticos porque genera un disloque en los dos ámbitos por los que transcurrió la vida del poeta, dando cuenta de esa experiencia de patria doble, y lengua doble –hasta sus últimos días recitaba poemas en catalán–, que llevan los exiliados como marca, y que también se resignifica en unos versos del soneto “Del amor navegante” de Leopoldo Marechal que era de los preferidos de Ohde: “con el número Dos nace la pena” [1946].

En *Panteo*, la seducción de la búsqueda de una palabra sagrada puede entenderse como otra de las formas de volver a unir los fragmentos de un mundo anterior disperso, partido, precisamente, por la experiencia del exilio. Se percibe una búsqueda maldita en

²⁹⁵ García Olmedo en el poema “no” de *Las cantoras*, significativamente trabaja con la misma imagen para dar cuenta del oscilar entre cielos ajenos: “No morderé las calles terrosas / no tocaré cielo ajeno / con las manos enrabiadas, / porque no hay red que dure un / cardumen / ni carne que siga desgarrada en el golpe / cuando el calor es tan duro y exige / tanto // Viscerales pompas / consuelos fatuos / no alcanzan a mover el péndulo” (2007: 11).

²⁹⁶ Para ilustrar esta diferencia lingüística que mantienen con el idioma los exiliados hijos, agregamos que Martínez Naón que como dijimos vivió parte de su exilio en México, tituló a su primer poemario *Estación de servicio* (2011), mientras que Julián Axat, poeta hijo de desaparecidos, que no vivió la experiencia del exilio, tituló su último poemario con unos versos de Ernesto Cardenal *Cuando las gasolineras sean ruinas románticas* (2019) porque consideraba que gasolinera, tal como se usa en México y el Caribe es más sintética, mientras que Estación de servicio “queda mal, es una palabra demasiado larga y compuesta” (Katunarc, 2019). Darío Rojo en 1999 tituló un poemario *Jimmi el gasolinero*. Allí también el poeta volvía sobre el sonido y la extrañeza-cercanía de esta palabra, que junto con nombres y apodos anglosajones, de amplia circulación en la industria televisiva a partir de doblajes o traducciones en castellano neutro, provocaba un efecto estético y una reflexión sobre las políticas de la lengua. Estos ejemplos dan cuenta de una relación diferencial con la lengua que abordamos con detenimiento en el capítulo 2.

cierta oscuridad mítica, anterior a la conformación de un Parnaso. Así, *Panteo* presenta un escenario previo a la aparición del hombre; es el mundo de los titanes, de la deformidad que excede cualquier marco y que permite, en la cosmogonía del autor, superar el pasado memorativo de los padres.

El libro comienza con la presentación de la Bestia, luego hace su entrada el Instinto y por último se detiene en el encuentro de los dos personajes alegóricos que terminan engendrando a La Criatura que será el motivo de treinta y dos poemas. Hay una concepción de la poesía como holocausto de la vida del poeta que es muy deudora del romanticismo tardío de fines del siglo XIX; sin llegar a ser decadente, la escritura presenta imágenes poéticas cargadas de simbolismos y un versolibrismo que remite a la figura de Rainer María Rilke, sugerida desde el epígrafe en la cita de unos versos de la primera elegía de Duino: “Porque lo bello no es nada / más que el comienzo de lo terrible, justo lo que nosotros / todavía podemos soportar” (Ohde, 2009: 13). En los versos finales de “La Bestia” y “El Instinto” se produce una reiteración que remite a una oración religiosa, con una imploración del yo lírico a reconstruir el mundo de los orígenes donde la palabra profana todavía no existía y todo era unidad.

El tono mítico de los libros de Ohde configura un retorno al paraíso perdido: “la Bestia / milagro permanente de los sismos de sangre / en nosotros / en todas las cosas / - si es que eso es posible- / impregna su simiente” (16), mientras que “entre la ceguera y la clarividencia / el Instinto / impregna su simiente” (18). En la contratapa a la *Poesía completa* de Edgar Bayley, Ohde como editor justifica la tarea del poeta como el enfrentamiento ante el tiempo; él es un elemento frágil, accesorio, que debe asegurar la perduración de la poesía más allá de su muerte: “la obsesión del poeta es el Tiempo, la obsesión de la Poesía (heredera o atenazada) es el lugar que la Poesía ocupará en el Tiempo”.

Otro de los ejes que el libro tematiza gira en torno a la cuestión de la transmisión generacional de memorias y la problematización de los vínculos familiares. No es casual que el nacimiento de la criatura implique la muerte de sus progenitores y la ausencia de cualquier elemento pasado: “el Instinto / se desplomó / ante la pérdida de su reino / la Heredera llegó al mundo como una gran proeza / que aún no fuera realizada / la Bestia se encuentra sin vida / con el vientre hinchado / por la última peste / a su alrededor no hay huella posible / imposible hallarlas” (21). En la muerte de los padres se juega la libertad de la Criatura y la Bestia es una especie de “deber ser”, devoradora “de cualquier criatura

en camino de extinción / carroñera de nacimiento / de todos los sueños que anteceden a la muerte / como la maravilla de depredar vientres fecundos” (15). Mientras que el Instinto implica acumulación, posesión material: “*provecho* y *pertenencia* son todo su vocabulario / se halla solo / increíblemente solo / pero en todo predomina” (17).

En la elección de los personajes, encontramos fuertes reminiscencias de *Los cantos de Maldoror* del Conde de Lautréamont (Isidore Ducasse) cuya máxima “puede ser justo, el que no es humano” (2014: 292) se adapta a la perfección a estas criaturas amantes de la noche con apetito de carne aunque, desde lo formal, hay una exaltación de las imágenes visuales centradas en lo corporal, con gestos del personaje principal que colocan a *Panteo* en la huella de *Altazor* o *el viaje en paracaídas. Poema en VII Cantos* [1931] de Vicente Huidobro (especialmente en los primeros cuatro Cantos).²⁹⁷ En *Altazor*, Huidobro se proponía ordenar el caos a partir de un lenguaje que fuera una reconstrucción de las ruinas del mundo previo. Recordemos que el proyecto del poeta chileno comienza en 1919, apenas finalizada la Primera Guerra Mundial. Sugestivamente, el personaje, al igual que *Panteo* es una conciencia que habla desde el vacío del universo, desde un tiempo sin tiempo, de luces y sombras, violencia y ternura. En este sentido, una característica recurrente en los libros de Ohde es el gesto de iniciar con la imagen de un nombre propio a partir del cual se desenrolla una poética que permitiría ir “llenando” al personaje de imágenes ambiguas.

Finalmente, la Criatura, hija de la Bestia y el Instinto, en *Panteo*, es la responsable de la vindicación genealógica pero también generacional: “lacera el pecho de sus víctimas / con violentas mordeduras / es el Remordimiento de todas / de todas las pesadillas Feroces” (23), en el sueño de sus contemporáneos irrumpe en tanto violencia de lo real. Es deber de la Criatura testimoniar desde lo indómito de la pesadilla y construir un mundo de retazos e incertezas: “además es presa / de engaño / de vacua lengua / y testimonia infinitos / que palabras resignaron” (82). En los poemas también se advierte el uso de las mayúsculas que Ohde utiliza para dotar a sustantivos y adjetivos de un significado metafísico, abstracto, que está en consonancia con esos primeros tiempos en los que Cronos todavía no había liberado a la primera camada de Titanes y el reloj no avanzaba

²⁹⁷ Según el prólogo de Alfón a la *Obra reunida* (2013), la biblioteca vital de Ohde estaba compuesta por *Altazor*, *La calle del agujero en la media* de Tuñón, *El rayo que no cesa* de Miguel Hernández, Rilke, Saint John Perse y Prévert. Respecto a los sesenta, realizaba una lectura inversa a la canónica: “no creía justificada la fama de Pizarnik y encontraba exagerada la de Gelman. Veneraba en cambio, a Marechal, a María Elena Walsh y a Violeta Parra” (13).

en esa tierra en construcción. El poeta-vate anuncia el porvenir de una raza maldita, libre de legados: “el lento transcurso del tiempo / hará / que sucumban las sombras / bajo tierra” (47), en ese sucumbir bajo tierra se cifra precisamente un renacer genealógico sin las huellas del fantasma como mandato de memoria.

De esta manera, Ohde recupera el futuro como horizonte a partir de una reelaboración mítica que le sirve para pensar en clave alegórica el pasado reciente, lo negado. Así, figuras como Atlante o Panteo, contemplan una posibilidad de redención política para su generación. Esta reposición del futuro a través del mito la interpretamos como reacción a lo que François Hartog define como un régimen de historicidad²⁹⁸ presentista, el cual habría emergido en los años setenta con la imposición y el establecimiento globalizado de un nuevo régimen de acumulación centrado en la valorización financiera. Este nuevo régimen de historicidad contribuyó a la puesta en crisis del moderno régimen de historicidad que había hegemonizado la experiencia sobre el tiempo desde la Revolución francesa: “el futuro llega a ser la categoría dominante se mira hacia él para comprender el presente y el pasado [...] Es el momento de la doctrina del progreso, de la teoría de la evolución, en fin, es el tiempo ‘moderno’, un tiempo que marcha hacia delante. El tiempo mismo es concebido como un ‘actor’ de la historia, y la historia es concebida como un ‘proceso’” (Aravena, 2014: 229). Tal como veremos en el próximo capítulo, el régimen presentista irrumpe en la Argentina de los Noventa y de él participan las líneas más representativas de la poesía que circulan en el campo durante esos años. Estas escrituras expresaron la experiencia de una línea de la historia secular en su progresiva aceleración, la cual se tornaba indistinguible del futuro, mientras que el pasado era una incógnita. Esta experimentación generacional de la temporalidad quedó expresada en los versos de “Todo un palo” (1987) del Indio Solari: “El futuro llegó hace rato”, donde la inminencia de lo que vendrá se torna una amenaza o se percibe como catástrofe, de allí que ante ella no quede otra alternativa que preservar un presente amenazado.²⁹⁹

En su análisis de la alegoría como figura recurrente en las obras artísticas de las posdictaduras del Cono Sur, Idelber Avelar advierte sobre los riesgos que implica la

²⁹⁸ Según Hartog: “Un régimen de historicidad es el modo particular en que se articulan las tres categorías temporales: pasado-presente-futuro. Es la manera de construir el tiempo que tiene cada sociedad según sea la preponderancia de una de estas categorías por sobre las otras (sería esto lo que organizaría la experiencia del tiempo)” (en Aravena, 2014).

²⁹⁹ Volveremos sobre esta cuestión en el capítulo 6, cuando analicemos la propuesta de edición de *poesía.com*.

alegorización autorreflexiva, dado que ésta puede extenderse potencialmente al infinito, por lo tanto considera el valor de estos escritos de acuerdo a la capacidad que tengan de detener la cadena proliferante de manera crítica “interrumpida, y retrotraída a la disolución, a la miseria que la hace posible” (2000: 193). De esta manera, se comprende mejor que en el último poemario publicado en vida por Ohde, *La Eva de las tres muertes* (2010), se advierta una transición hacia una nueva etapa. En este libro la escritura se vuelve más referencial, puesto que recupera como personaje la figura de Eva Perón, aunque también la superpone a una tradición mítica, la Eva del Génesis. Como se sabe, el libro aparece tras los dos primeros gobiernos kirchneristas (2003-2011), en tiempos en que el régimen de lo decible y lo audible respecto a la militancia de los setenta ha cambiado completamente con respecto a la década de 1990. De hecho, Alfón halló en la computadora de Ohde, una carpeta titulada “A Cristina F. de Kirchner” en la que había incluido el poema “Un deseo” que termina con una promesa “Iré en tu búsqueda Matria mía / le pondré una bandera / se llamará Argentina” (2013: 195), que da cuenta de la esperanza en un nuevo comienzo.

**

En los proyectos de edición y escritura de Pablo Ohde y Lautaro Ortiz encontramos una actitud intempestiva, en el sentido nietzscheano, en la medida en que piensan los fundamentos del presente desgarrándose de él (Avelar, 2000: 17). Este corte se percibe en las fugas del yo lírico en *A estas horas y en este día* (1993), o en los exilios a un tiempo y un espacio míticos como en el *Atlante* (1997) de Ohde. Se trata de distintas opciones procedimentales que quitan el velo a lo que el presente ocultaba para constituirse como tal, por ejemplo la vertiente surrealista representada por Ricardo Molinari y Olga Orozco que tal como señala Edgardo Dobry era una poesía “construida en base a largas digresiones metafóricas y a intensas imágenes oníricas,[que] se encuentra en el polo opuesto de la poética del objetivismo” (2007: 292), promovida por *Diario de poesía*. De esta manera, las escrituras de los grupos que Ortiz y Ohde conformaron, fueron en contra de las corrientes poéticas que emergían por entonces, aunque es importante señalar su cercanía con una de las corrientes que a continuación definiremos como “los poetas del sigilo”: Osvaldo Bossi, Carlos Battilana o Silvio Mattoni, entre otros.

Por último, nos interesa destacar que Pablo Ohde se presenta como uno de los poetas más radicales de esa corriente, si tenemos en cuenta que a diferencia de Mattoni, Bossi o Battilana, mantuvo su proyecto de escritura al margen de sus contemporáneos. De hecho, junto con Ortiz se relacionó con poetas periféricos de otros momentos históricos, como los poetas de El Cañón Oxidado,³⁰⁰ los de la Sociedad de los poetas vivos, o incluso con personajes excepcionales como Reynaldo Mariani (sobrino del cuentista, poeta y novelista integrante del grupo de Boedo), que formó parte en los sesenta del grupo Opium, considerados hoy por la crítica como los beatniks argentinos, cuyos trabajos permanecieron prácticamente desconocidos hasta la compilación realizada por Federico Barea en 2016 en *Argentina beat, 1963-1969. Derivas literarias de los grupos Opium y Sunda*. Contra la poesía minimalista, de anécdotas, que parte del procesamiento de una estética objetivista (Casas, Wittner, Varela, Alemián, Chacón, etc.), el grupo propone un retorno a la metáfora. En *Casa de tabaco* (2011) Ortiz realiza quizá, la crítica más explícita a la estética objetivista, una vez que ésta ha conquistado el centro del campo, al definirla incluso desde el título de un poema, como “El mercado de la anécdota”: “Veo alimentos que se pudren / sobre la mesa tendida bajo la sombra de mi cabeza / y cartas / libros. / Alguien en la calle huyendo de una presencia que amenaza. / Pero eso no es poesía” (2011: 45).

Como vimos hasta aquí, nos propusimos realizar un recorrido desde los escritos y proyectos de hijos e hijas que intervinieron directamente en el campo de los Derechos Humanos y la política con la escritura poética, hasta propuestas que fueron atravesando distintos procesos de autonomización, como la formación de Turkestán, pasando por una experiencia, Los hijos de la teta del ciclón, que se mantuvo en una zona de frontera entre las dos tendencias. Asimismo, vimos que ya en los primeros textos poéticos de hijos publicados desde 1984 encontramos el fenómeno que denominamos como construcción de memorias *abracivas*, el cual da cuenta de una estructura de sentimiento común a una generación que sufrió la desaparición forzada o el asesinato de sus familiares en el marco de un genocidio.

A continuación, en la segunda parte de la tesis, nos ocuparemos de tres proyectos editoriales impulsados por hijos de exiliados o desaparecidos: *poesía.com* (1996-2006)

³⁰⁰ La formación cultural de El cañón oxidado estaba compuesta por Carlos Giovanola, Irene Marks, Horacio Laitano, Eduardo Birabén, Alejandro Aquino, Alejandrina Devéscovi y Hugo Toscardaray, y mantenía una estrecha relación con el grupo de poetas de Botella al mar (1946-) fundada por Luis Seoane y Arturo Cuadrado.

de Martín Gambarotta, Mansalva (2005-) de Francisco Garamona y Los Detectives Salvajes (2007-2015) de Julián Axat y Juan Aiub. Tanto las selecciones de la tradición que ellos realizaron en cada uno, como los proyectos de escritura individuales que desarrollaron, se propusieron intervenir en el campo de la poesía, a partir de un alto grado de conocimiento de las producciones de sus contemporáneos. De este modo, se destaca en ellos una vocación más profesionalizada que la que vimos en esta primera parte. Sin embargo, antes de detenernos en el estudio de estas tres propuestas, consideramos necesario, a fin de comprender mejor estas intervenciones, repasar las líneas estéticas dominantes representadas por distintas formaciones juveniles que se fueron incorporando al campo de la poesía entre fines de la década del Ochenta y el transcurso de la primera década del 2000. Nuestro propósito consistirá en describir el marco contextual en el que surgieron las corrientes estéticas más influyentes del campo con posterioridad a 2001. Entendemos que en el contraste y la confluencia de las distintas propuestas podrá apreciarse con mayor claridad la singularidad de las escrituras que conforman nuestro corpus en el momento de su publicación. En efecto, esto permite echar luz sobre la importancia que estas producciones tuvieron en relación con la construcción de tradiciones selectivas alternativas y la promoción, en ocasiones, de concepciones intempestivas o incluso polémicas acerca de la poesía y la figura del poeta en la sociedad.

SEGUNDA PARTE

CAPÍTULO 5

La poesía joven de la posdictadura y la construcción de una nueva tradición

En este capítulo nos proponemos reconstruir, a grandes rasgos, distintas líneas y vertientes representativas de una poesía joven que emerge a través de diferentes formaciones de poetas y redes de sociabilidad que se insertan en el campo de la poesía argentina entre fines de la década del Ochenta y 2010, un período que coincide con el momento en que varios hijos e hijas de la militancia perseguida en los setenta comienzan a publicar sus primeros escritos.

En la historia de la poesía argentina, este período se corresponde justamente con la emergencia de lo que la crítica especializada identifica como la última corriente generacional que en el campo literario se identifica con el nombre de una década, nos referimos a la denominada “poesía de los noventa” (Helder y Prieto, 1998; Bustos, 2000; Dobry, 2001; Porrúa, 2003; Malloí, 2003; Kamenszain, 2007; Genovese, 2011; Bellesi, 2011; Yuszczuk, 2011; Selci, Mazzoni y Kesselman, 2012; Moscardi, 2016). Según Marina Yuszczuk, el sintagma “poesía de los noventa” remite a aquellas poéticas que pueden considerarse emergentes en el transcurso de la década, las cuales encuentran en el objetivismo su condición de posibilidad. Se alude con ella a

los nuevos significados y valores, nuevas prácticas, nuevas relaciones y tipos de relaciones que se crean ‘continuamente’ en el marco del proceso cultural, y que se definen de modo relacional con respecto a los elementos de la cultura dominante. En ese sentido, se plantea como emergente en relación a las líneas vigentes hasta fines de la década del ochenta en el subcampo de la poesía (que verdaderamente constituye un espacio separado dentro del campo literario, al menos en su aspecto diacrónico): el neobarroco y el neorromanticismo. El surgimiento del objetivismo, estrechamente vinculado al *Diario de poesía* que comienza a publicarse en el '86, representa una línea de ruptura que, por un lado, impugna los valores implícitos en estos movimientos y, por otro, da inicio al armado programático de una tradición que funcionará como eje para los diversos posicionamientos de los poetas a lo largo de la década (Yuszczuk, 2011: 6).

Como dijimos previamente, la fase pre-emergente de las escrituras poéticas de hijos e hijas se extiende aproximadamente hasta 2001, por lo tanto algunos autores de nuestro corpus –como Martín Gambarotta, Alejandra Szir o Emiliano Bustos– van a formar parte del recorte que realizan García Helder y Prieto (1998) en torno al año de nacimiento de los poetas de los noventa”, entre 1964 y 1972. Con posterioridad a 2001, en el período de

emergencia de las poéticas de hijos e hijas se incorporan al campo aquellos jóvenes nacidos entre 1972 y 1982.³⁰¹

Pues bien, consideramos que para abordar tanto los proyectos de escritura como los editoriales impulsados por hijos de la militancia setentista que ocuparon posiciones en el campo restringido de la poesía, resulta primero necesario problematizar el término de “poesía de los noventa”, repasar cómo se construyó esta tradición selectiva, en el sentido williamsiano, qué zonas de la poesía quedaron fuera del recorte, cuáles eran las discusiones que se dieron con la irrupción de cada tendencia, quiénes fueron sus representantes, cómo los mismos actores modificaron su perspectiva sobre el campo una vez que la denominación se cristalizó, entrado el siglo XXI, entre otras cuestiones.

Con este objetivo, adoptamos una perspectiva de análisis que parte de la noción de redes de escritores para sortear cierta dificultad que se presenta para describir formas asociativas duraderas que permitan pensar las distintas intervenciones como la acción de un grupo definido o formaciones culturales específicas. Merbilhaá considera que la pertinencia de la noción de red radica en que “permite referir (...) relaciones no codificadas pero caracterizadas por la complementariedad de las relaciones interpersonales. Se trata así de un sistema de intercambio no organizado, no sistemático en el que ciertas posiciones aparecen con mayor frecuencia que otras en lugares centrales” (2012: 2). Estas redes por lo tanto se encuentran ancladas en un territorio específico como prácticas informales de sociabilidad.³⁰² En algunas ocasiones, tal como analizaremos a continuación, los poetas lograron articular sus posicionamientos al interior del subcampo mediante la participación en algunas revistas significativas del período que circularon en formato papel (*18 whiskys*, *Nunca nunca quisiera irme a casa*) o digital (*poesía.com*). Sin embargo, la noción de redes de escritores resulta útil para pensar que incluso las formaciones que cristalizan en una publicación establecen nuevas redes relacionales, dado que las revistas constituyen redes en sí mismas “a partir de la circulación de autores, ideas (como capitales simbólicos), libros y revistas (como bienes culturales)” (Pita

³⁰¹ Esta emergencia es acompañada por algunas ficciones que recrean la voz de hijos e hijas: *A veinte años*, *Luz* (1998) de Elsa Osorio, *El secreto y las voces* (2002) de Carlos Gamerro, *Los topos* (2008) de Félix Bruzzone, *Soy un bravo piloto de la nueva China* (2011) de Ernesto Semán, *Diario de una princesa montonera. 110% verdad* (2012) de Mariana Eva Pérez, *Pequeños combatientes* (2013) de Raquel Robles o *Una muchacha muy bella* (2013) de Julián López

³⁰² Claudio Maíz y Ramiro Esteban Zó por su parte, plantean una indistinción entre formación cultural y redes intelectuales cuando afirman que “la red en tanto formación cultural está constituida por un conjunto de individuos que establecen relaciones entre sí a través de un interés particular: literario, político, programático, estético, etc., pero que no comparten, permanentemente, un mismo espacio como tampoco un mismo tiempo generacional” (2020: I).

González, 2019: 245) que no necesariamente se identifican con la línea editorial. En este sentido, Pita González propone pensarlas como comunidades imaginarias creadoras de discursos que generan a su vez otros circuitos. Además, la utilización de este marco metodológico, nos permite explicar el fenómeno de poetas que se fueron incorporando al campo desde fines de los ochenta, mediante distintas estrategias de inserción, individuales o colectivas, pero cuya producción se interpretó posteriormente, recién iniciado el siglo XXI, como parte de una corriente estética que atravesaba la década.³⁰³

Por otra parte, las formaciones culturales que se relacionaron mediante diversas redes de poetas, cuyos nexos de unión aseguraba *Diario de poesía*, no sólo se caracterizaron por haber ingresado al campo en distintos momentos sino que impulsaron proyectos estéticos diferentes, publicaban en revistas específicas, planteaban divergencias respecto de las propuestas de otros grupos y en algunos casos polemizaban con algunos integrantes de ellos.³⁰⁴ De la misma manera, como señala Raymond Williams, “los individuos que al mismo tiempo componen las formaciones y son conformados por ellas adoptan además una gama compleja de posiciones, intereses e influencias diversos” (2015: 72); algunas de estas divergencias internas son resueltas temporalmente por la misma formación mientras otras permanecen como tensión que dará lugar a divisiones, pasajes de grupo o nuevas formaciones. Siguiendo los estudios críticos producidos hasta

³⁰³ Otra propuesta conceptual alternativa que en un primer momento tuvimos en cuenta para pensar este recorte fue la de “cohorte” que proponen Rimoldi y Monchietti (2020). Los autores extraen este concepto de la sociología para discutir con las clasificaciones en generaciones artísticas o literarias, las cuales según ellos, suelen contribuir a análisis muy generales y arbitrarios a partir de la fecha de nacimiento de los autores. Sin embargo, en este caso, no nos interesaba tanto utilizarlo para distanciarnos del concepto de generación en sí, dado que comprobamos que el nacimiento de los autores más representativos del período abarca aproximadamente un quinquenio, 1961 a 1976, justamente el lapso que Ortega y Gasset asignaba a una generación, sino para reexaminar la clasificación en décadas. En este sentido, la noción de cohorte permite evidenciar el recorte como construcción del investigador que toma en consideración el momento en que una tendencia transversal a diferentes estéticas accede a un campo determinado, con una formación cultural o grupo que la promueve, que a su vez delimita una estética representada por otro grupo con el cual discute: “La amplitud del intervalo de tiempo que define la pertenencia a una determinada cohorte depende de consideraciones analíticas y de la naturaleza del fenómeno estudiado” (Rimoldi y Monchietti, 2020: 344). Esta propuesta resultaba particularmente útil para el caso de los que definimos como “poetas del sigilo”, que no lograron articular un grupo y se fueron incorporando al campo en distintos momentos mediante la constitución y la difusión que les proporcionaban distintas redes de sociabilidad. Utilizando este marco teórico identificábamos cada corriente estética con cuatro cohortes que se fueron incorporando al campo en el transcurso de los noventa, la primera cohorte realista (*18 whiskys*), la segunda cohorte del realismo político (*poesía.com*), la tercera cohorte pop o performática (*Belleza y Felicidad*, *Zapatos rojos*, etc.) y la cuarta cohorte denominada del sigilo o posclásica.

³⁰⁴ Según Rike Bolte, Martín Gambarotta se refiere a los distintos tiempos en el ingreso al campo como “camadas”: “adherimos a la afirmación de Martín de Gambarotta (en una correspondencia vía e-mail, 2.9.2009), según la cual después de la dictadura en Argentina sería preferible no hablar de generaciones, sino más bien de una “camada” [...], o de camadas” (Bolte, 2016: 42).

el momento podemos hablar de cuatro corrientes estéticas que ingresaron al campo en los noventa por intermedio de distintas formaciones culturales y redes de sociabilidad.

Los primeros noventa se nuclean alrededor de la revista *18 whiskys* y en torno a ella podemos delimitar una primera formación, conformada por Fabián Casas (1965), Daniel Durand (1964), Rodolfo Edwards (1962), Laura Wittner (1967), Juan Desiderio (1963), José Villa (1969), Darío Rojo (1964), Mario Varela (1969), Alejandro Ricagno (1962),³⁰⁵ Gerardo Foia (1967), Ezequiel Alemian (1968), Manuel Alemian (1971), Andi Nachón (1970), Sergio Raimondi (1968)³⁰⁶ y Eduardo Aimbinder (1968)³⁰⁷. El programa de la publicación se centraba en dar visibilidad a sus integrantes, pero también en el armado de un campo de referencias a partir de un trabajo de selección de la tradición, en particular recuperando las figuras de Nicanor Parra y Williams Carlos Williams que de alguna manera funcionaban como el precipitado perfecto de las tendencias objetivistas y antilíricas que caracterizaron al grupo. Durand, posteriormente, se refirió a esta propuesta como el pasaje de un principio de restricción, expresado por el objetivismo,³⁰⁸ a un principio de irrestricción, donde cualquier cosa puede ser un poema,³⁰⁹ lo cual señalaba

³⁰⁵ Ricagno expresaba una postura controversial dentro del grupo y siempre ocupó un lugar externo al interior del mismo, por ejemplo celebrando el nuevo libro de Gelman *Carta a mi madre* (1989) en el número 1/2 de la *18 whiskys*, texto que según comenta en la reseña era considerado muy malo por la redacción de la revista.

³⁰⁶ Si bien Raimondi colabora en la *18 whiskys*, traduciendo una selección del *Paterson* [1946] de William Carlos Williams, su primer libro *—Poesía civil* (2001) aparece 10 años después y lo consideramos como la expresión más realizada de la búsqueda política que, tal como veremos, caracteriza al grupo de *poesía.com*, en la medida en que se propone pensar desde la poesía un territorio, su historia, el presente y el futuro de los trabajadores y del Estado.

³⁰⁷ Teresa Arijón (1960) si bien colaboró con traducciones y artículos, ha declarado en el film *La vida que te agenciaste* (2018) de Mario Varela al igual que Andi Nachón, que nunca fueron parte del grupo. Algo semejante ocurre con Osvaldo Bossi (1963) que si bien formaba parte de la revista no publicó nada en la misma. Aclaramos que resultaría forzado encontrar rasgos que definan de manera general a todos los autores, destaca en ellos un procesamiento objetivista que se manifiesta de manera más acentuada en las historias mínimas de Wittner. Mientras Villa se centra en los márgenes rurales sin renunciar a cierto lirismo, mediante una escritura que procesa la profusión neobarroca para describir las percepciones de la realidad a la manera objetivista; Casas, Edwards, Desiderio o Rojo recurren a los márgenes de la ciudad con un gesto que comenzará a tornarse cada vez más antilírico, el cual definirá lo novedoso del grupo.

³⁰⁸ Sus representantes son Rafael Bielsa, Jorge Aulicino, Daniel Samoilovich, Daniel García Helder, Martín Prieto, entre otros poetas. Como tendencia, fue particularmente fuerte en Rosario donde se aglutinan una serie de producciones desde comienzo de la década del Ochenta. Para una descripción detallada, ver la entrevista de Osvaldo Aguirre —exponente de esta corriente en los noventa— a Daniel García Helder en *La poesía en estado de pregunta* (2014).

³⁰⁹ En una entrevista con Pedro Mairal, Durand refiere sus diferencias con el objetivismo que promueve *Diario de poesía*: “el *Diario* era la expresión moderada de la izquierda progresista intelectual sosa que tanto detestábamos. Yo estaba del lado del bardo, del descontrol, del lado de las actitudes iconoclastas, en contra de la academia, de la institución y del monopolio que el *Diario* había alcanzado, en poco tiempo, pulverizando el valor de pequeñas publicaciones como la revista *Último Reino*, *Xul* o *La danza del Ratón*. Había que hacerle frente a ese monopolio, y lo hicimos desde la *18 Whiskys* (sic). Creamos una opción irrestricta frente al principio de restricción que decían haber impuesto ellos, un principio de restricción respecto del lirismo neorromántico o del desborde barroco. Nosotros creamos el antídoto inmediato, a las

las diferencias que establecían con *Diario de poesía*, más allá del estilo joven e irreverente que los identificaba.

Los y las poetas que conforman una segunda red de sociabilidad se incorporan al campo a mediados de los Noventa, gravitan en torno a *poesía.com* y se inscriben dentro de la línea realista trazada por *18 whiskys*, aunque acentúa una inflexión de [neo]realismo político.³¹⁰ Su rasgo distintivo reside en un abandono de cierta perspectiva indiferente y evasiva propia de los y las poetas de la formación de *18 whiskys*, así como en una tendencia a pensar el campo de la política desde la poesía.³¹¹ De alguna manera, ensayaron diferentes alternativas que se alejaban del manifiesto lanzado por César Aira desde la contratapa de *Ema, la cautiva* en 1981, el cual se había convertido en un lema entre los jóvenes escritores de los Noventa: “una pasión nueva, la pasión por la que pueden cambiarse todas las otras cosas como el dinero se cambia por todas las cosas: la Indiferencia” (Aira, 2015).³¹² Entre sus exponentes están Martín Gambarotta (1968), Alejandro Rubio (1967), María Medrano (1971), Verónica Viola Fisher (1974), Santiago Vega-Cucurto (1973), Santiago Llach (1972).³¹³ También podemos situar dentro de esta red a la formación bahiense de los mateístas, reunidos en torno a la editorial Vox, que comienza a editar en 1997 (*Música mala* de Alejandro Rubio). De hecho, el n°16 de *poesía.com* (diciembre de 2001) dedicado a la poesía de Bahía Blanca presenta a los poetas que habían integrado, junto con Raimondi, formaciones culturales previas: Omar

restricciones del modelo objetivista impusimos un principio de irrestricción, y ahí surge ese modelo que hoy se designa como poesía de los noventa” (Mairal, 2007).

³¹⁰ Todos los poetas de esta red fueron premiados por las publicaciones más legitimadas del período: Gambarotta obtiene el primer premio del Primer Concurso Hispanoamericano Diario de poesía, Llach y Vega el primero del Segundo, Rubio el primero de *Vox*, Medrano es primera mención en el concurso de *poesía.com*. Hay que destacar que estas selecciones están siempre mediadas por la lectura crítica de Daniel García Helder que se encuentra como jurado de todos.

³¹¹ Un ejemplo significativo lo encontramos en una entrevista realizada por Matías Moscardi (2016) a Rodolfo Edwards. Para ilustrar el grado de apertura de la convocatoria de *La mineta* a los lectores de la publicación que quisieran participar de las prácticas de lectura y escritura del grupo, dice: “Publicábamos a todo el mundo que venía. [...] No había criterios de edición ni poéticas privilegiadas. Una vez, Fabián Casas me preguntó: ‘Pero si viene Alfredo Astiz ¿vos lo publicás?’. Y yo le dije que sí, que no tenía problema” (60).

³¹² En “La maldición de César Aira” (2008), Mariano Pérez Carrasco traza una genealogía entre Aira y los representantes de la poesía de los noventa, con motivo del lanzamiento de *Ensayos bonsái* (2007) de Fabián Casas. Allí analiza el nihilismo y la indiferencia en la obra de escritores a los que identifica con el “culto acrítico de la novedad como producto de una errada percepción de la temporalidad” (Pérez Carrasco, 2008: 212)

³¹³ Marina Yuszczuk (2011) propone otro recorte para pensar los noventa realizando un agrupamiento entre objetivistas y poéticas de la ruptura: Desiderio, Durand, Gambarotta, Llach. La propuesta se basa en la importancia que tiene para estos autores la producción de dos poetas entonces periféricos de los sesenta-setenta, Leónidas Lamborghini y Ricardo Zelarayán. Mientras que del primero toman el gesto antilírico y la parodia, del segundo procesan el trabajo con el lenguaje que discute la posibilidad de alcanzar una referencialidad tal como la que propugnaban los coloquialistas, y también con la figura de poeta: “cualquiera puede ser hablado por la poesía”.

Chauvié (1964), Mario Ortiz (1965), Marcelo Díaz (1965), entre otros. En “Apuntes sobre un archivo plebeyo de la poesía argentina” (2017) Sara Bosoer propone pensar la tradición selectiva que configura las elecciones estéticas de este grupo en dos momentos de la poesía del siglo XX argentino: uno representado por la figura de Nicolás Olivari (los Veinte) y el otro por la de Leónidas Lamborghini (los Sesenta). De estas poéticas, la autora destaca la presión para expandir lo que se consideraba literario que habían producido en el campo, en dos momentos sociohistóricos distintos.

La tercera red que delimitamos puede denominarse pop o performática. Se nucleó alrededor de tres grupos de poetas que tejieron muchos vínculos entre sí: Belleza y Felicidad de Fernanda Laguna (1972) y Cecilia Pavón (1973), *Zapatos rojos* de Romina Freschi (1974), Karina Macció (1974) y Ximena Espeche (1974)³¹⁴ y *Nunca nunca quisiera irme a casa* de Gabriela Bejerman (1973) y Gary Pimiento (1977). Esta tendencia fue la más rupturista y se caracterizó por un entrecruzamiento de la poesía con otras disciplinas artísticas, recuperando la tradición del neobarroco performático de los Ochenta como realización concreta del poema.

Por último, otra línea de la poesía que se relacionó con nodos que mencionamos previamente pero que no constituyó un grupo en sí, podría definirse en los términos en que la piensan Arturo Carrera (2001) y Anahí Mallol (2006, 2017), como los “poetas del sigilo”. Suele mencionarse dentro de esta línea a Carlos Battilana (1964), Osvaldo Bossi (1963), Claudia Prado (1972) y Silvio Mattoni (1969). Jorge Monteleone incluye a Guillermo Saavedra (1960) y a Cristian Aliaga (1962).³¹⁵ Creemos que en esta corriente también podrían incluirse Walter Cassara (1971), Selva Di Pasquale (1968), Carlos Martín Eguía (1964), Carolina Cazes (1970) y al menos dos de los poetas que estudiamos en esta tesis: Emiliano Bustos (1971) y Alejandra Szir (1971).³¹⁶

³¹⁴ Son varias las diferencias entre *Zapatos rojos* (revista virtual y ciclos de lectura) y Belleza y Felicidad (galería de arte y editorial) tanto en términos poéticos como en la valoración que le dieron a la teoría a la hora de indagar en las perspectivas *queer*.

³¹⁵ Por otra parte, si se consideran las trayectorias de estos poetas encontramos que la mayoría se dedicó a la enseñanza universitaria y a la investigación. Algunos emprendieron proyectos editoriales.

³¹⁶ Ambos poetas hijos ingresan al campo en la segunda mitad de los Noventa. Emiliano Bustos publica *Trizas al cielo* (1997) en Libros de Tierra Firme, en 1999 publica una selección de sus poemas en *Diario de poesía* n° 49 y participa con poemas y artículos críticos en dos de las publicaciones antagónicas a *Diario de poesía*: *Hablar de poesía* y *La guacha*. Alejandra Szir obtiene una mención en el Segundo concurso Hispanoamericano *Diario de poesía*, publica *Extrañas palabras* (1998) en *Siesta* y es mencionada en el texto que funda el recorte “poesía de los noventa”: “Boceto n° 2...” (1998) de García Helder y Prieto. Andi Nachón la incluyó en la segunda antología de poetas mujeres realizada por Ediciones del Dock: *Poetas argentinas (1961-1980)* (2007).

Estos poetas se caracterizan por una aparición en el campo paulatina, atomizada, individual, que se extiende de mediados de los Ochenta a fines de los 2000, y que presenta escrituras que no podrían relacionarse con un grupo pero que, en la diacronía, se perciben como expresiones fundamentales de la época estudiada. Sus escrituras dialogan con la estética de los posclásicos que definió Javier Adúriz en “Posclásico, una aproximación” (2006), si bien refiriéndose a una generación mayor: Giannuzzi, Tedesco, Herrera, Oteriño, García Sabal, Requeni a los que se refiere como “escritores que acaso formen un partido estético, aun cuando tengan tan poco que ver entre sí” (Adúriz, 2006: 78).

Tanto la formación de *18 whiskys*, como *poesía.com* o los poetas del sigilo o posclásicos, contaron con el apoyo y la promoción de *Diario de poesía* (1986-2012) y pueden ser pensados como grupos que le dieron vitalidad a esa formación mayor que organizó el campo de la poesía por tres décadas. Esto señala una primera diferencia al interior de la tradición selectiva que ha sido definida como “poesía de los noventa”, dado que el grupo de Belleza y Felicidad fue reconocido en el campo literario con posterioridad –aunque lo fue rápidamente en las artes plásticas–. En este sentido, la editorial Mansalva cumplió –como veremos en el capítulo 7– un rol fundamental en la inclusión de esta formación dentro de la “poesía de los noventa”.³¹⁷

En un comentario que realizó en el foro del blog *Las afinidades electivas/Las elecciones afectivas* de Alejandro Méndez en 2007, Jorge Fondebrider da cuenta de la importancia que, desde un comienzo, *Diario de poesía* otorgó de manera programática a las distintas formaciones de jóvenes poetas, logrando articular desde sus páginas una amplia red de espacios y circuitos:

en la redacción del *Diario* había especial interés en publicar a gente muy joven, precisamente para que tuviera la oportunidad que muchos de nosotros no habíamos tenido. Así, por ejemplo, casi todos los integrantes del *Diario* establecimos, a través de distintos medios, relaciones con muchos poetas incipientes que así se fueron acercando a la redacción. José Luis Mangieri, por ejemplo, cuyo trabajo en este sentido fue enorme, nos vinculó con Gerardo Foia, Fabián Casas y Osvaldo Bossi, y, por intermedio de ellos, conocimos y establecimos una muy buena relación con los otros poetas que iban a fundar la *18 Whiskys* (Mario Varela, Rodolfo Edwards, José Villa, Daniel Durand y Darío Rojo –quien ya era amigo de Jorge Aulicino–, etc.). A tal punto, que en 1991, cuando realizamos con otras revistas y Liber/arte un mes entero de actividades alrededor de la poesía en la ciudad, Durand, en representación de la *18 Whiskys*, participó activamente en la organización, sugiriéndonos nombres de gente muy joven a la que no conocíamos. A ese encuentro vinieron, por ejemplo, los poetas "mateístas" de Bahía

³¹⁷ Un poema reciente de Fernanda Laguna constata esta inclusión tardía dentro del corpus “poesía de los noventa”, escribe en “Terminaron los 90”: “Hoy terminó la poesía de los 90 / con los pactos de los poetas que se cubrían. / Algunos de esos poetas que nos trataban de putas / de idiotas / y otros que nos permitían o no participar. / ¿Era la época?, / ¿Qué era? / Son ellos los que deben pensar... / Hoy acabó esa generación / y sin ser mejores sobrevivimos” (Laguna, 2018: 75).

Blanca, y así conocimos a Marcelo Díaz y a Sergio Raimondi y al resto de los que, con el tiempo, iban a formar Vox. Habría que sumar, también a muchas de las personas que acercó Diana Bellessi a través de sus talleres. Y a las que llegaron al *Diario* vía el taller de Helder y Carrera (Selva Di Pasquale y Silvana Franzetti, entre otros y otras). Y habría que añadir el aluvión de poesía rosarina que llegó vía Helder y Prieto (Beatriz Vignoli, Osvaldo Aguirre, por ejemplo) o Mirta Rosenberg (Fernando Toloza), y también todos los otros poetas que se fueron agregando a las páginas de la revista vía los concursos del *Diario* (Gambarotta, Llach, Vega, etc.), y a los que, como David Wapner, simplemente aparecieron un día por la redacción. Todos publicaron en el *Diario* y no sólo poemas, sino, en muchas oportunidades, también artículos y comentarios bibliográficos. Cuando sus amigos y conocidos nos hicieron llegar sus materiales, también fueron publicados. Y cada vez que hubo actividades de lectura o reflexión, muchos poetas jóvenes fueron invitados a discutir y a leer, siendo a su vez, motivo de reflexión dentro y fuera del *Diario* (cfr. la antología que preparó Freidemberg para Ediciones del Dock). Sin hablar de la promoción que a través del *Diario* tuvieron sus actividades y publicaciones. Hablé hasta ahora del *Diario*, pero, no fue el único lugar. Ahora, sin ir más lejos, me viene a la memoria el ciclo de diez años organizado por Delfina Muschietti en el Rojas, donde leyeron casi todos los jóvenes. Y los ciclos que tuvieron lugar en Buenos Aires No Duerme, donde también pasó otro tanto. Y lo que, por ejemplo, en su momento publicó la gente de *La Danza del Ratón*, dándole lugar a poetas muy jóvenes de Buenos Aires y del interior, etc., etc., etc. Entonces (...), la relación de los que empezamos a escribir en los setenta y ochenta, con los que vinieron después, fue muy fecunda y se planteó sobre una base de igualdad hasta que, por alguna razón se planteó una brecha. Eso, creo, marcó una aparente ruptura respecto del pasado, ya que la gente de los años setenta y ochenta, cuando le tocó ser joven, había establecido buenos vínculos con la poesía anterior” (Entrada al Foro de discusión n° 1, 06/04/2007).

De manera sintomática, no menciona a ninguna representante de la corriente pop, dado que para la fecha en que Fondebrider publica su comentario, estas formaciones recién comenzaban su inserción –mediante distintas estrategias críticas y editoriales– en la tradición “poesía de los noventa”.³¹⁸ También observamos que agrupa a los poetas en integrantes de *18 Whiskys*, premiados por *Diario de poesía* y los que “aparecieron un día” como Wapner que no son otros que los poetas que identificamos dentro de la red de *poesía.com* y los que surgieron de talleres de poetas reconocidos, varios de los cuales integran la “poesía del sigilo” o posclásica.

Habría que agregar que ninguno de los poetas ganadores de los concursos se integró a la publicación a partir esas formas de consagración, sino que ya eran colaboradores: habían publicado algunos poemas o reseñas previamente, o habían asistido a los talleres de García Helder y Carrera. Por otra parte, cuando Fondebrider habla de la ruptura con el pasado, hace alusión a la fractura que se produjo en *18 whiskys* entre el grupo Casas y el grupo Durand causada por el dilema de aceptar o rechazar la propuesta

³¹⁸ Más allá de los gustos personales esto puede deberse a que Fondebrider se aleja de la publicación en 1999, justo el año que se funda la galería-editorial Belleza y Felicidad.

de ser parte del *Diario*. Probablemente, también aluda a la corriente pop –que indudablemente conocía– que cifra su estilo en el rechazo de las tradiciones previas.

Por último, estas cuatro redes de poetas descritas, con su singularidad, han sido inspiradoras para camadas posteriores de poetas nacidos entre las décadas del ‘80 y del ‘90. Cuando ingresan al campo, hacia los años 2000 la tradición de la “poesía de los noventa”, reconocida por la crítica, se constituirá en el material sobre el que trabajarán las nuevas tendencias dentro de la poesía joven, que se caracterizará por realizar distintos entrecruzamientos entre las líneas emergentes en los Noventa: Julia Sarachu (1976), Lucia Bianco (1979), Marina Yuszczuk (1978), Paula Peysere (1981), Matías Moscardi (1983), Gabriel Cortiñas (1983), Mariano Blatt (1983), Violeta Kesselman (1983), Mariano Dubin (1983), Agustín Mazzini (1993), entre tantos otros. Este hecho resulta decisivo, tal como veremos, para nuestra investigación. La originalidad de estas tendencias híbridas con respecto a las estéticas previas reside en el interés renovado por el sujeto, los sentimientos, la política y la historia.

A continuación, analizaremos las características que definen a cada una de estas formaciones y redes de sociabilidad y realizaremos un análisis de sus rasgos más acentuados como expresión de una estructura de sentimiento que predominó al interior de las juventudes noventistas.

1. Los cuatro noventas y las tendencias post 2001

"Sólo admiras a los antiguos, Vecerro,
y no alabas sino a los poetas muertos:
Perdona, Vecerro, pero no vale
tanto tu elogio, para morirme."
Marcial, *Epigramas*.

En 2006, Damián Selci y Ana Mazzoni propusieron leer a los y las poetas de los Noventa a partir de la relación que establecieron sus escrituras con la materialidad de las ediciones alternativas, dado que no encontraban rasgos en común en poéticas tan disímiles:

Nunca nos convencieron los intentos por reunir a los poetas ‘actuales’ mediante rasgos *concretos* de su escritura. Podemos vincular sin dudas a Gambarotta con Rubio, quizás con Washington Cucurto; pero si incluyo en la misma serie a Walter Cassara, Romina Freschi, Cecilia Pavón, Gabriela Bejerman, Santiago Llach, Anahí Mallol, Sergio Raimondi, Carlos Elliff, Fabián Casas, etc., es evidente que la cosa ya no cierra tanto. Ahora bien, nos gusten o no, todos estos poetas son considerados ‘actuales’; todos fueron o son pensados y leídos fundamentalmente en esos términos. Por cierto, siempre se puede decir ‘los actuales son éstos y aquéllos no’, y armar una lectura en relación a ese recorte. Pero lo que a nosotros nos interesa es, precisamente, preguntarnos cómo ha sido posible formular esa noción de ‘actualidad’ tan amplia y vaga. La crítica siempre

fue consciente de la imprecisión de este término –de hecho, con la idea de ‘poesía actual’ coexiste la de ‘poesía de los ’90’, ‘contemporánea’, ‘joven’ y demás. Varias veces trató de definirlo, con mejores o peores resultados. Pero en todos los casos sus tentativas se movieron en el nivel de lo estrictamente poético (Selci y Mazzoni, 2006).

Matías Moscardi en *La máquina de hacer libritos* (2016) continúa y desarrolla aún más la propuesta de Selci y Mazzoni, definiendo a la poesía de los Noventa a partir del concepto de “editoriales *interdependientes*” en tanto

proyectos que presentan un vínculo indisociable entre texto y materialidad, género y formato, estética y modos de circulación, pero que además funcionan de manera fuertemente relacional y no solo en cuanto a sus formas de gestión cooperativa sino en cuanto a las escrituras y poéticas colectivas que encontramos en sus catálogos. La figura de las editoriales interdependientes permite pensar en series, constelaciones, bloques, máquinas, aparatos, es decir, en dispositivos de enunciación colectiva o formas relacionales de la escritura y la edición (Moscardi, 2016: 22).

Consideramos que ambas perspectivas son muy importantes para comprender mejor no sólo la década del ’90 o la producción de algún poeta en particular, sino también otros proyectos de escritura, editoriales o circuitos de difusión que emergieron en el siglo XXI. Ahora bien, tanto Selci y Mazzoni como Moscardi, parten de la premisa de que hay una “poesía del noventa” que debe ser definida de una manera más acertada, más precisa, por un conjunto de rasgos en común.³¹⁹ Esto contribuye a consolidar, tras la primera década del 2000, esta tradición selectiva y a dejar de lado las fricciones, polémicas, diferencias estéticas irreconciliables que atravesaron el campo en el mismo momento en que se daban y que desaparecieron una vez que sus integrantes ocuparon posiciones centrales en el subcampo de la poesía. Este mismo problema aparece no sólo en los críticos afines al corpus hoy hegemónico de la “poesía de los noventa”, sino también en los poetas que impugnan, discuten y fundan su posición en el campo en oposición a esa corriente –tal como veremos a propósito de Los Detectives Salvajes en el capítulo 8–. Por este motivo, en primer lugar nos proponemos adoptar una perspectiva que se detenga en los debates internos que tuvieron lugar en el seno de la tradición selectiva de los Noventa.

Por otra parte, nos preguntamos si una investigación puede abordar las producciones de un determinado período histórico sin precipitarse en una parodia de la

³¹⁹ Daniel Freidemberg se refiere al que considera el origen de esta tradición: “‘Poesía de los Noventa’ sería el nombre de una preocupación que gana cuerpo entre poetas, profesores, periodistas y críticos hacia 1998, cuando *Punto de vista* publica ‘Boceto N° 2 para un... de la poesía argentina actual’, de Daniel García Helder y Martín Prieto, una informada y perspicaz mezcla de indagación puntual y visión panorámica que también funciona como manifiesto y folleto promocional, y que van sosteniendo después las reseñas de Delfina Muschietti en *Radar Libros*, las intervenciones de Ana Porrúa en *Punto de vista* y en la Universidad de Mar del Plata y el efecto de confirmación producido por la campaña reactiva de *La Guacha*” (2006: 150). Señalamos que otras publicaciones reactivas a esta selección fueron *Hablar de poesía* (1999-), *La pecera* (2001-2009), *La costurerita: poesía, cultura y otros temas* (2008-2009).

Enciclopedia china descrita por Borges en “El idioma analítico de John Wilkins” (1951). En efecto, mientras que por un lado, podría contribuir a la comprensión de determinados problemas, por otro lado establece inevitablemente nuevas clasificaciones arbitrarias, o generalizaciones que obturan otros aspectos del análisis. Precisamente, ese es el riesgo de discutir y complejizar tradiciones selectivas³²⁰ porque en el mismo movimiento se está contribuyendo a dar forma a otra selección, con la misma proporción de olvidos y rescates:

como cualquier período incluye al menos tres generaciones, siempre vemos ejemplos de ello, y un factor que complica las cosas es que nadie se queda quieto, ni siquiera en su etapa más significativa: no deberíamos protestar contra muchos de los ajustes, y habría que aceptar o ni siquiera advertir muchas de las omisiones, distorsiones y reinterpretaciones, porque hemos sido parte del cambio que las provocó (Williams, 2003: 60).

En este sentido, resulta necesario no interpretar lo que proponemos aquí de manera taxativa. Así, una vez aclarado esto, podemos comenzar preguntándonos cómo era leída la poesía del sesenta en el momento en que los “poetas del noventa” comenzaron a publicar sus primeros escritos. Prieto conceptualiza con cierta ironía, como una estética residual en los ochenta al “sesentasetentismo” y describe las características que impugnaban tanto neobarrocos como objetivistas, señalando que:

Los reúne lo que no hay: diminutivos (y los que hay -en Carrera, en Perlongher o en Piccoli- están terminados en illo y vienen de Juan L. Ortiz), compañeras y compañeros, cigarrillos (de golpe, se deja de fumar en la poesía argentina), cafetines, sentimentalidad tanguera, y todo el repertorio tropológico (comparaciones, metáforas, imágenes) que vincula lo íntimo (el amor, sobre todo) con lo social (la política, el combate, la revolución, la guerra), traficando conceptos de uno a otro territorio, y combinándolos poéticamente. Cito de memoria: "tu cuerpo era la única batalla donde me derrotaban" escribía Gelman (Prieto, 2007).

La cita de Prieto sintetiza la visión que a comienzos de los Noventa se tenía de la línea dominante de la poesía de los sesenta-setenta, también definida como poesía social o poesía coloquial. Por otra parte, predominaba un acentuado cuestionamiento a la idea de

³²⁰ Williams considera que la tradición selectiva es una organización social que “crea, en un nivel, una cultura humana general; en otro, el registro histórico de una sociedad en particular, en un tercero, el más difícil de aceptar y evaluar, un rechazo de zonas considerables de lo que era antaño una cultura vivida” (2004: 60). Toda tradición selectiva comienza a configurarse dentro de un mismo período, “de toda la masa de actividades se seleccionan ciertas cosas, se las valora y se hace hincapié en ellas. En general, esa selección reflejará la organización del período en su conjunto, aunque esto no significa que más adelante los valores y énfasis se confirmen” (59). Como veremos en los próximos capítulos *poesía.com*, Mansalva y Los Detectives Salvajes contribuyeron a configurar una selección dentro de lo que conceptualizan como “poesía de los noventa”.

que la poesía debía desempeñar una función en la sociedad.³²¹ Esta postura expresaba un corte abrupto con el consenso que guiaba al campo antes de la dictadura –aun cuando los poetas no fueran simpatizantes de un cambio social revolucionario- y que, tras el retorno de la democracia, pervivía en algunos grupos leídos como residuales por la juventud de los Noventa: La danza del ratón³²² o El ladrillo.³²³ En este sentido, en “Boceto n° 2 para un...de la poesía actual” García Helder y Prieto señalan este rechazo como la característica más relevante de la nueva generación:

son poetas de la sincronía. Ya no pretenden tener, o no se conforman con tener, una conciencia acabada de la poesía universal, como los poetas de las generaciones anteriores. Su coeficiente artístico no deberá medirse, por lo tanto, por su nivel cultural ni por el largo de sus raíces en la tradición, sino más bien por su grado de aprehensión del *Zeitgeist* y su capacidad de transformarlo en arte concreto: versos, estrofas, imágenes, escenas, delirios (...) Son poetas de la sincronía con miradas vagamente antiprogresistas” (García Helder y Prieto, 1998: 13).

Tal como adelantamos, las formaciones culturales que suelen ser agrupadas bajo la denominación “poesía de los noventa”, comenzaron a intervenir en el campo desde fines de la década del '80 a partir de la publicación de fanzines y revistas de poesía, la fundación de sellos artesanales y la edición de sus primeros libros en el transcurso de la década de los '90.

Cada formación funcionó así como un espacio de experimentación en el trabajo creativo y la estética que se percibe como más novedosa y original en cada una, no necesariamente fue la compartida –como señalan Selci y Mazzoni (2006)– por todos sus integrantes. Lo más frecuente, de una manera semejante a como vimos que ocurría en la platense *Hojas selectas*, fue una tensión dinámica y variable al interior de cada una de las mismas. Más adelante, algunos poetas que formaron parte de una determinada formación,

³²¹ Juan Gelman reconocía esta tensión cuando planteaba la teoría de estar viviendo un “stalinismo al revés”, en el sentido de que ya no se le exigía a los poetas ser comprometidos, darle importancia sólo al “tema” o usar un lenguaje coloquial, como reclamaba cierta poesía de los Sesenta contra la que diseñó su proyecto de escritura, sino que “ahora, en cambio, asistimos a la tendencia inversa; es decir que hay que escribir la llamada poesía o literatura pura, poesía o literatura fantástica, porque la otra no corre, no va, impide el desarrollo de la imaginación y demás tonterías. Es decir, el debate sigue falsamente planteado en torno del tema y asistimos hoy a una especie de stalinismo al revés que, en mi opinión –repito- se debe a este retroceso, a la derrota popular en nuestro país y movimientos de reflujo que se observan en otros países de América Latina” (Bocanera, 1988).

³²² Surgen en 1977 como Grupo Onofrio de poesía descarnada, en 1981 fundan la revista *La danza del ratón* que salió de manera alternada hasta 2001 (20 números), año en el que forman la editorial homónima que a la fecha lleva publicados más de 250 títulos, varias colecciones y ocupa el lugar de heredera simbólica de José Luis Mangieri y Libros de Tierra Firme. Entre sus integrantes están Javier Cófreces (actual editor), Eduardo Mileo, Jonio González, y Alberto Muñoz.

³²³ Esta formación cultural surge en 1974, apadrinada por Olga Orozco y Héctor Negro, y en torno a 1980 construye una estética divergente de los sesenta, aunque siguen pensando a la poesía como herramienta de liberación. Reunía a Jorge Bocanera, María del Carmen Colombo, Ricardo Dusil, Vicente Muleiro y Adrián Desiderato.

dinamizarán tendencias novedosas respecto de otras (por ejemplo el caso de Sergio Raimondi que participó de *18 whiskys* pero llevó al extremo la propuesta estético-política de *poesía.com* en 2001 o de Santiago Vega cuando se desplazó de *poesía.com* a Belleza y Felicidad), o bien procesarán estéticas residuales a la luz de la biblioteca que promueva el grupo (por ejemplo las relecturas que realiza Alejandro Rubio de Nicolás Olivari). Una primera cuestión que destacamos entonces respecto de estas formaciones, es la de estar conformadas por poetas que residen –en su amplia mayoría en Capital Federal– (si bien un porcentaje representativo es oriundo de ciudades del interior).³²⁴

Alicia Genovese señala que para este período “no hay una antología que pueda tomarse como referente más o menos completo de la diversidad de manifestaciones y líneas poéticas” (2011: 144), dado que el paisaje se torna muy heterogéneo y fragmentario. Sin duda, cada formación representa fenómenos antiprogramáticos que se contaminan y mezclan avanzada la década de los 2000. Si pensamos sus propuestas en relación a grupos y formaciones de poetas de otros períodos históricos, la diferencia se torna más acentuada, incluso respecto a las poéticas del Setenta, que Andrés Avellaneda (1984) caracterizaba como “de la dispersión”. El crítico no podía establecer grupos claramente definidos, aunque podía caracterizarlas como un conjunto porque ensayaban alternativas al coloquialismo de los Sesenta. Como veremos, la corriente pop o performática de los Noventa, la más radical, ni siquiera se pensó en oposición a una línea o tendencia, sino que simplemente ignoraba de manera programática al objetivismo, al realismo noventista y a la poesía social o vanguardista de los Sesenta.

Como señalamos previamente, estas formaciones que ingresan al campo conformando distintas redes, podrían ser consideradas subformaciones de *Diario de poesía*,³²⁵ la publicación que estableció el tono y el gusto de la época y contribuyó al reconocimiento y legitimación de los jóvenes poetas noventistas. Al respecto, Martín Gambarotta ha señalado la importancia que tuvo el *Diario* para su generación: “*Diario de poesía* puso en práctica eso que comúnmente se llama política cultural cuando se propuso impulsar la generación o camada, que es un poco la función que cumple una revista

³²⁴ En este sentido, tenemos presentes los cuestionamientos que desde una perspectiva federal han realizado Sylvester (2006), Aldazábal (2015) o Benítez (2019) contra las antologías pensadas desde y para la Capital Federal, cuya aparente representatividad poco tiene que ver con las tendencias que se identifican en otros territorios. En la antología que realizó la primera selección sobre la década *Poesía en la fisura* (1995) de Daniel Freidemberg, el 70 % de los antologados habían nacido en Capital Federal, mientras que más del 90% se encontraba viviendo en la capital al momento de la publicación.

³²⁵ Dirigido por Daniel Samoilovich, formaron parte del grupo inicial Jorge Fondebrider, Ricardo Ibarlucía, Diana Bellessi, Daniel Freidemberg, Elvio Gandolfo, Mirta Rosenberg, Josefina Darriba, Juan Pablo Renzi, Daniel García Helder, Martín Prieto.

literaria: detectar lo que le parece una camada estética, promoverla incluso en el momento de mayor debate u objeción y sostenerla con la publicación” (Parra Aguilar, 2012)

Hubo una intención muy marcada por parte de algunos poetas “sesentasesentistas” que integraban la revista, no sólo de acercarse a los jóvenes, sino también de erigir en valor el signo de lo que veían y promovían, desde la crítica universitaria y los suplementos culturales, como juventud, modernidad o renovación en la poesía: el léxico de las tribus urbanas, los escenarios marginales como expresión de la pauperización de las clases medias en un contexto de hiperinflación y desempleo, una hibridación del registro oral con los productos culturales de masas como el comic o la televisión, entre otros recursos. Estas características son las que de manera temprana los poetas generacionalmente mayores detectaron como una recurrencia en la obra de los poetas jóvenes que recién ingresaban al campo y se constituyeron en la base a partir de la cual fue definida la producción de la primera formación noventista que se reunió en torno a la revista *18 whiskys*.³²⁶ Siguiendo a Didi-Huberman, podemos decir que encontramos en la crítica del período una interpretación “eucrónica” (2005: 36) en el sentido de que hay una búsqueda deliberada por establecer una concordancia entre las fuentes de la época, los nuevos dispositivos tecnológicos y productos de la industria cultural que connotan juventud

³²⁶ En 2007 Gabriel Reches, al igual que Fondebrider, también reflexionaba desde el foro de *Las afinidades electivas* sobre la construcción del rótulo “poesía de los noventa” y sugería que fue tanto una recurrencia de las escrituras como una inducción a la adopción de un modelo por parte de los poetas mayores: “Aún queda saber si este cambio surge de un movimiento intenso en las márgenes y los sótanos, o si en realidad [...] el nuevo paradigma fue generado, con diversos grados de ingenuidad o premeditación, desde la academia y el *statu quo* de la poesía. Instituciones más concretas o más abstractas -pero siempre fatalmente conservadoras, como cualquier institución- que modelaron a través de talleres, becas y premiaciones abundantes como nunca, el perfil correcto que debían tener los nuevos autores. Los poetas jóvenes. Estas instituciones definieron a lo que desde entonces serían consideradas “nuevas manifestaciones”, con criterios tardíos de juventud y novedad, importados desde el teatro, las artes plásticas y la música argentina de los años ochenta. La incorporación de un lunfardo propio del rock, el límite borroso entre la búsqueda de un nuevo estado de ingenuidad y el elogio del infrapensamiento; y la imperiosa necesidad por descubrir a poetas valiosos que incorporaran al comic, el clip y la moda a su universo de representación; hizo que algunas voces se consideraran valiosas por el solo hecho de respetar estas prácticas que acaso dieron como resultado una voz colectiva prefabricada que se celebró en numerosos festivales y concursos. No hacían falta buenos poetas –más allá de que muchos de mis congéneres lo sean- sino poetas que representaran algo muy preciso. Esto no anuló otras voces, ya que en los noventa la poesía fue, a contramano de la Argentina, curiosamente inclusiva. Simplemente las corrió del centro y en algunos casos, las debilitó con sugerencias didácticas o de *editing*. Pocas veces, quizá nunca, estas prácticas de un paradigma en retirada, encerraron mala intención. Más bien se asemejaron al gesto posesivo de un padre que quiere elegir la pareja o el trabajo de sus hijos. Lo curioso es lo excesivamente permeables que nos mostramos los de mi generación, en esto de tomar el discurso que ofrecía el *establishment*, para comenzar a formar parte de él” (Reches, entrada 09/04/2007).

(videojuegos, computadoras, videoclip, comics norteamericanos, películas de ciencia ficción) y la escritura poética de esta generación.³²⁷

La categoría “poesía de los noventa” surge en el ámbito editorial y está vinculada a los poetas mayores, como José Luis Mangieri que se refiere a los integrantes de *18 whiskys* como “los poetas del 90”, precisamente en 1990³²⁸, al interior de una publicidad de Libros de Tierra Firme aparecida en la revista *18 whiskys* n° 1/2. Allí se expuso el catálogo de la colección Todos Bailan, junto con algunos anticipos de próximos títulos.³²⁹ Dentro de este listado se anunciaba para el volumen 114, una antología titulada: *Perritos de ceniza. Antología de los poetas del 90*³³⁰ que luego no fue editada. Mangieri consideraba que debía dar lugar a los jóvenes dentro de una colección que había sido pensada para saldar resquemores y malentendidos entre quienes definía como “los que se quedaron” (neorrománticos) y “los que se fueron” (poetas de los sesenta exiliados), en una operación tendiente a promover diálogos entre los poetas que habían publicado antes, durante y después de la dictadura³³¹. Incluso varios poetas jóvenes de la corriente objetivista o neorrealista –Daniel García Helder, Martín Prieto, Osvaldo Aguirre, Fabián

³²⁷ Esta tradición interpretativa puede rastrearse hasta la actualidad, por ejemplo cuando se asigna el valor de novedad a poemas que utilizan un lenguaje y una sintaxis que remite a alguna esfera de uso de la lengua o dispositivo de comunicación considerado novedoso en distintos momentos del siglo XXI, por ejemplo los chats, los mensajes de texto, de Whatsapp o las publicaciones de Facebook, Instagram o Twitter.

³²⁸ Por lo tanto podemos hablar del primer noventismo como una formación que ingresa al campo a fines de los Ochenta, en sintonía con la emergencia del objetivismo impulsado por *Diario de poesía* para disputar posiciones con el neorromanticismo y el neobarroco. El acontecimiento que los reunió fue haber participado del acto de recibimiento a Juan Gelman en enero de 1988.

³²⁹ Entre los libros, figura en el número 100 una antología de Francisco Urondo preparada por Juan Gelman y en el 101, otra de Miguel Ángel Bustos. Ambas llaman la atención no sólo porque no se publicaron sino porque evidencian la tardía reposición que tuvieron sus autores en las librerías: la de Bustos, preparada por Alberto Szpunberg, se publica recién en 1998, mientras que la de Urondo sale en 1999 por Seix Barral. En 1987 Ediciones de la Flor también había anunciado una próxima reedición de *Todos los poemas* (1972) de Paco Urondo pero tampoco se concretó.

³³⁰ Es posible que la denominación provenga del hábito de Mangieri –un poeta del Sesenta– de organizar el campo en décadas. Antes de Libros de Tierra Firme había impulsado otro proyecto editorial en conjunto con la librería Juvenil de La Plata que fue bautizado como Ediciones del 80. La categoría generacional “poetas del 90” se pluraliza y es propuesta de manera formal en una ponencia de García Helder y Martín Prieto leída en octubre de 1997 en la *Tercera reunión de arte contemporáneo* realizada en Rosario. Un año después, la publican en *Punto de vista* n° 60. En ella amplían el recorte de Mangieri a todo lo publicado hasta el momento en *Diario de poesía y poesía.com*.

³³¹ En una entrevista con Gabriel Reches declaró que editaba poemas porque ese era el lenguaje de la resistencia, aunque sugería que los sentidos de qué se entendía por resistencia habían cambiado: “antes nos definían como contestatarios; ahora nos dicen alternativos” (1999: 52). Interpretamos el cambio en la definición como un signo de la autonomización de lo literario de otras esferas de la vida, lo cual da cuenta del estado de reflexión sobre lo político en las editoriales y en los poetas emergentes del período: ya no el enfrentamiento contra un sistema injusto, sino la conformación de ecosistemas a partir de intereses semejantes que ignoran el desinterés del mercado por la poesía.

Casas, Pablo Chacón, Martín Gambarotta, Ezequiel Alemian³³²– editaron en Libros de Tierra Firme, diferenciándose claramente al interior del catálogo como los nuevos.

Advertimos en Mangieri una premura semejante a la que expresaba el testimonio de Fondebrider por encontrar lo nuevo en los poetas jóvenes. Esta búsqueda es clave para comprender cómo se experimentaron las temporalidades durante los primeros quince años de democracia. En contraposición al centralismo y al estatismo que la dictadura impuso en el campo de la cultura –tal como lo observa Francine Masiello (1987)– durante la transición democrática se produjo un aceleramiento en los intentos por ponerse al día y captar lo nuevo dentro de las diversas manifestaciones culturales marginales que habían sido las más contestatarias y dinámicas durante la dictadura. En sintonía, los discursos políticos dominantes intentaban sostener la frágil democracia proyectando la última dictadura cívico-militar a un pasado lejano que nada tenía que ver con el presente. En el próximo capítulo nos detendremos en esta cuestión cuando analicemos la sección “Rescates” de *poesia.com*, en la que por ejemplo, se recuperaban del olvido textos publicados solo dos años antes. Por otra parte, la referencia a los jóvenes poetas como “perritos de ceniza”, fue explicitada en varias ocasiones por Mangieri³³³ (Friera, 2007). Con ironía, el poeta-editor se refería a la nueva generación de poetas con una imagen tomada de “Los poetas oficiales” de Francisco Madariaga (1984):

¿Amoldáis vuestra esfera a lo más íntimo del porvenir? / Perros enanos entecos, tenéis a vuestro servicio los escribientes nacionales, pajarracos de la patria. / Canasteros de los frutos del odio, no estoy arrepentido de tener a mi servicio las joyas y los frutos del

³³² Suele ser común que se mencione *Barrio trucho y otros poemas* de Juan Desiderio dentro del catálogo de Mangieri, por ejemplo en el n° 2 de *poesia.com* (1997) o en *Es rigurosamente cierto* (2004) de Hernán Casabella y Karina Barroso, sin embargo el proyecto de edición estaba pero nunca se llevó a cabo. En una entrevista realizada por Cucurto, Desiderio contó la historia de esa edición fallida: “[Barrio trucho]” lo hice con Lili, mi ex compañera [...] la chabona pintaba y yo escribía lo que ella pintaba. Y después yo le leía y ella pintaba lo que yo escribía. Fue una linda experiencia, de ahí salió *Barrio Trucho*. Después vino toda la historia de la edición que fue un garrón. Mangieri me dijo yo te lo edito y pasaron años y el chabón no me lo editó y yo como un boludo. Siempre que lo veía: -¿Y, me lo vas a editar? -Sí, quedate tranquilo, me decía. Y se colgó, es más, una vez le dije te doy la plata, no, no, yo te lo voy a editar... y nunca, no me lo editó más... así que ya fue, se lo saqué” (Cucurto, 2001). *Barrio trucho* había sido publicado en 1990 por Trompa de Falopo y fue reeditado por Vox en 2007.

³³³ El editor también solía repetir que a diferencia de la generación del Sesenta, los jóvenes del Noventa no se habían iniciado con las lecturas de la tradición literaria sino con las letras de rock y las experiencias con distintas drogas. Mirta Rosenberg y Jorge Fondebrider cuestionaban esa definición: “muchos empezamos a escribir poesía justamente después de querer enterarnos de qué decían las canciones de los Beatles y compañía, apelando, como diría Juancito Desiderio, a “químicos”. En consecuencia, nuestros referentes no eran necesariamente poéticos, aunque terminaban así traducidos cuando, pensando en una letra de canción, acabábamos escribiendo poemas” (Entrada 13/02/2007 del blog *Las afinidades electivas*). Suponemos que esa imagen reductiva de los sesenta expresada por Mangieri se encontraba atravesada por la lectura que las organizaciones políticas y los ámbitos intelectuales de izquierda de entonces conceptualizaban como “desviaciones pequeñoburguesas”.

deseo. / Principitos destronados de toda sangre de composición en la naturaleza. / Eugenio, Equis, Clauditos, perritos de ceniza (9).

Como veremos en el capítulo 8, al abordar la intervención del grupo Los Detectives Salvajes, a mediados de la década del 2000, esta primera conceptualización de la poesía de los noventa, que en un principio respondió a un gesto irónico por parte de Mangieri – que buscaba dar cuenta de la ubicación marginal que por entonces ocupaban estos poetas–, va a resignificarse cuando encuentren cierto grado de consagración, en el transcurso del siglo XXI. En “Yo no vivo en Dinamarca”, un poema publicado en *Diario de poesía* n° 14, Mangieri explicita su posicionamiento respecto de la cultura joven del momento y al interior de los sobrevivientes de la generación del Sesenta:

Algo podrido recorre el país / que no es Dinamarca / ni yo soy Hamlet. / Los mayores no aguantan la verdad / por ejemplo la de un tiro en la nuca / o la de antiguos cadáveres trinchados / en las gancheras de camiones frigoríficos // no hay imaginario no hay erotismo / que veinte años no es nada / pero los jóvenes de veinte años justamente / tienen una piraña en cada ojo / o en cada oreja // yo no soy Hamlet / pero ellos tampoco Caperucita Roja // tengan cuidado maduros distraídos / esos niños están al acecho (Mangieri, 1990: 27).

La concepción de la juventud que propone Mangieri recuerda la imagen de “esos chicos son como bombas pequeñas”, en “Ji, ji, ji” (1986) de Los Redonditos de Ricota, y brinda un marco de recepción favorable a una de las características que atraviesa a la cultura joven de la época, la cual tiene su eco en las escrituras del período: la violencia “multidireccional” (Mallol, 2017) y el marcado “antiprogresismo” (García Helder y Prieto, 1998).

Por otra parte, si bien el apoyo de los poetas mayores fue muy importante para los jóvenes que comenzaban a publicar, también se configuraron nuevas instancias de legitimación y de consagración que no habían adquirido tanta trascendencia en el período previo a la última dictadura cívico-militar. En primer lugar, dentro de las marcas, recursos y señas que definen la posición de los jóvenes al interior del campo, se destacan los vínculos que establecieron con instituciones que financiaron publicaciones, administraron becas, estancias, etc. Seguramente uno de los centros de difusión más representativos del período haya sido el Instituto de Cooperación Iberoamericana (ICI) dependiente del Ministerio de Asunto Exteriores de España que desde 1988 promovía los intercambios culturales. Timo Berger, poeta alemán y docente universitario, se encontraba realizando su tesis doctoral en el año 1997 en dicho instituto. Berger fue uno de los difusores, fuera del país, del término “poesía de los noventa” y contribuyó a instalar a varios de estos poetas en un marco supranacional. En una entrevista de 1993, Fogwill cuestionaba estos

nuevos medios de patrocinio y consagración institucionales, atribuyéndolo a los efectos en la cultura de la última dictadura. Al margen de esta valoración, su comentario evidencia la novedad de estas prácticas:

Hoy vemos la cultura que quedó, esta cultura civil militarizada, ¿no viste que son todos adocenados, militarizados, obedientes, chupamedias, arrastrados ante el ICI o ante la Fundación Antorchas? Yo sí los veo, yo veo a la cultura argentina encanallecida y humillada en la puerta del ICI. O la puerta de la Fundación Antorchas. Esto era impensable en la Argentina antes del 76” (Freidemberg, 1993: 3).

En segundo lugar, tal como lo expresaba Fondebrider en su testimonio sobre *Diario de poesía* y los noventa, los talleres de escritura o literarios coordinados por poetas dotados de un capital simbólico específico en el campo, adquirieron mayor protagonismo.³³⁴ Si estos espacios se conformaban como espacios de formación, adquirirían a su vez una función consagratória. El desarrollo de los talleres literarios inició una curva ascendente en el marco de la última dictadura, dado que permitía un espacio de encuentro, de socialización y de formación en un contexto de reducción de los espacios de participación pública que obligaban al repliegue en lo privado. Según Zerillo, con el retorno de la democracia los talleres “se constituyen en uno de los núcleos de una política cultural que acrecienta junto a otro tipo de talleres, los espacios de encuentro para los nuevos tiempos que vive una ciudadanía que necesita expresarse” (2014: 87).³³⁵ Entre los talleres más significativos del período destacan los de Daniel García Helder y Arturo Carrera, Delfina Muschietti,³³⁶ Diana Bellessi³³⁷ y Liliana Lukin,³³⁸ entre otros. El de García Helder y Carrera fue el más relevante para la formación de la tradición “poesía de los noventa” tal

³³⁴ Dos talleres míticos de los sesenta habían sido el de Mario Jorge de Lellis y el de Abelardo Castillo.

³³⁵ Por otra parte Zerillo da cuenta, como vimos a propósito de los Talleres del Movimiento Solidario de Salud Mental, de todo un circuito de talleres que circulaban por fuera de lo que podríamos definir como un campo autonomizado: “Algunos de estos talleres se desarrollan en hospitales psiquiátricos y en asociaciones como (sic) mujeres víctimas de la violencia de género, mujeres presas que escriben en la cárcel, hombres y mujeres víctimas de la violencia política, menores que escriben en hogares de internación o en villas de emergencia y muchos otros colectivos, como el de las Madres de Plaza de Mayo” (Zerillo, 2014: 87).

³³⁶ Muschietti inició en 1992 el ciclo de lecturas en vivo *La voz del erizo* en el Centro Cultural Rojas y dirigió una colección dentro de La marca editora, “Biblioteca del erizo”. En una antología publicada en 1994 selecciona a Gustavo Álvarez Núñez, Jaime Arrambide, Carlos Battilana, Marilyn Briante, Carlos Elliff y Eduardo Rolandelli. Se trataba de un recorte de lo actual alternativo respecto del realizado por entonces en *Diario de poesía*. También editó a Guillermo Saavedra (*Tentativas sobre Cage*), Ariel Schettini (*Estados Unidos*) y Bárbara Belloc (*Criminología*). Estos autores nutrieron una de las zonas de la selección realizada por Arturo Carrera en *Monstruos* (2001).

³³⁷ Durante el período Bellessi, participó del consejo de redacción de *Diario de poesía* hasta 1991, integró el consejo de dirección de *Feminaria* (1988-2007) dirigida por Lea Fletcher que comenzó a editar libros en 1992, y fundó la cooperativa editorial Nusud (1990-2006).

³³⁸ Lukin coordina desde 2005 la Clínica de escritura poética de la Biblioteca Nacional. En el año 2013 comenzó a dirigir la Colección Miliuna de Ediciones La Biblioteca que pudo sacar 16 títulos en dos tandas: 2013 (9 libros) y 2015 (6 libros).

como la entendemos hoy, mientras que los talleres y los proyectos editoriales impulsados por las poetas mujeres todavía aguardan un estudio crítico que aborde su importancia para pensar en una corriente alternativa a los Noventa hegemónicos.

La primera formación que por entonces se erigió en sinónimo de la “poesía de los noventa” ingresó al campo con la publicación del número 1/2 de *18 whiskys* en 1990, que logró reunir a dos grupos que estaban nucleados en torno a los fanzines *La mineta* y *Trompa de Falopo*.³³⁹ Mangieri recordaba la creación de la revista de la que fue uno de los principales promotores:

Uno de los poetas jóvenes que más me interesó fue Fabián Casas. Apareció con Gerardo Foia, Osvaldo Bossi, Darío Rojo, Daniel Durand, Mario Varela, José Villa, Rodolfo Edwards y Juancito Desiderio, a principios de los años noventa. Me acuerdo que tuve una reunión con ellos y que de ahí salió la decisión de que sacaran la revista *18 whiskies* (sic) (Barrozo y Casabella, 2004: 52-53).

El film *La vida que te agenciaste* (2018) de Mario Varela resulta muy significativo para analizar las autofiguras, incluso hasta hoy, de cada formación. Es como si al esfuerzo que realiza la crítica por estabilizar y homogeneizar la categoría “poesía de los noventa”, le siguiera un esfuerzo directamente proporcional, por parte de los poetas, por delimitar su significado al grupo desde el que leía el campo al momento del ingreso. Varela utiliza el término para referirse únicamente a *18 whiskys*.³⁴⁰ Mientras que en el material de archivo que rescata el film podemos ver cómo el poeta Jorge Aulicino oficiaba como una especie de padre simbólico del grupo.³⁴¹

Por lo general, las lecturas entre los contemporáneos siempre pueden ser pensadas como lecturas sesgadas o anacrónicas, en el sentido de que, como dice Didi-Huberman, “los contemporáneos a menudo no se comprenden mejor que los individuos separados en el tiempo: el anacronismo atraviesa todas las contemporaneidades. No existe –casi– la concordancia entre tiempos” (2005: 38). En este mismo sentido, cuando analiza el

³³⁹ Para un relato detallado de la conformación del grupo, ver *La máquina de hacer libritos. Poesía argentina y editoriales interdependientes en la década de los noventa* (2016) de Matías Moscardi, pp. 59-87.

³⁴⁰ Si bien sobre el final aparece Cucurto mencionando autores que no entraron en el recorte: Gambarotta, Rubio, Berger, Laguna, etc.

³⁴¹ De hecho en *Diario de poesía* n° 37 (1996) Aulicino reacciona y polemiza ante una reseña de Martín Prieto sobre la antología *Poesía en la fisura* de Daniel Freidemberg. Prieto había escrito que “posiblemente ‘La zanjita’ sea el mejor poema que escribió o vaya a escribir Desiderio” (Prieto, 1995: 29) y que en él podría leerse la totalidad de la apuesta estética de la antología. Aulicino interpretó la lectura como un ataque: “creo que alguna de las consideraciones de Prieto casi insultan la inteligencia de Desiderio. Y la mía (...) Prieto tiene el derecho de erigir un maestro de orquesta que después arroja al fuego. Trato de ejercer el mío de decir que esa visión del asunto es perversa. Su comentario lo alientan la envidia y el desprecio” (Aulicino, 1996: 25).

concepto de estructura de sentimiento, Williams advierte que “aún las personas vivas en estrecho contacto con ella pueden no lograr entenderla plenamente a pesar de contar con un vasto material a su disposición –incluidas las artes contemporáneas” (2003: 58).

Sin embargo, una característica de este período fue que predominó más la lectura entre contemporáneos –situados en una área geográfica determinada, Rosario-Buenos Aires– que las lecturas de la tradición previa.³⁴² Un claro ejemplo lo encontramos en el número 1/2 de la *18 whiskys* donde Casas –bajo el seudónimo de Larsen– explicita este rasgo al cuestionar la escritura y la figura de Alberto Girri:

Formo parte de un club que se reunió porque tenemos algo en común: odiamos a Girri. Algunos nos dicen que el odio es un amor mal canalizado, pero no nos importa. Tenemos que reconocer, eso sí, que *no leímos casi nada de sus libros*, sólo hemos intentado comprender algunos poemas, pero ¿qué se puede hacer con un hombre tan frío, conceptual y canoso? Encima está siempre bronceado, hasta se comenta que le pagan en Princeton por sus manuscritos. Estallamos de odio. Un poeta no puede ganarse la vida (1990: 10. Las cursivas son nuestras).

Cuando hacemos alusión al privilegio dado a la lectura entre contemporáneos nos referimos a un modo de representar una periodización de la literatura caracterizada por determinadas dinámicas culturales, ideológicas y políticas que ha resultado hegemónica. Como señala Julio Premat, lo contemporáneo “es una quimera, una utopía, una ucronía: nuestro tiempo es el tiempo de nadie, y sus características nunca resultarían del todo visibles. Sin embargo, lo contemporáneo, sin poder ser observado en la plenitud de una duración analítica que lo disolvería, es un elemento operativo en nuestra percepción del arte, de la cultura, de la ideología” (2014: 202). Parte del objetivo de esta tesis radica precisamente en indagar en una zona contemporánea a las producciones de las distintas formaciones noventistas, representada por la que denominamos poesía del sigilo o posclásica, que no fue percibida o fue excluida por la categoría-recorte de “lo contemporáneo”: “hay autores, estéticas, posiciones y actos que, situados en un hoy, están fuera de nuestra época. Al mismo tiempo, al reivindicarlo, una pertenencia buscada, deseada –o exigida por el mercado y la carrera literaria– se pone así en escena” (Premat, 2014: 205).

³⁴² Santiago Llach declara en su arte poética publicada en la antología *Monstruos* (2001) que él lee, ama y copia a “los clásicos: mis contemporáneos” (2001: 80). Este nuevo modo de leer hizo escuela. Alejandro Méndez, desde el blog *Las afinidades electivas*, realiza un relevamiento de 76 poetas que comienzan a publicar libros en la década del 2000, independientemente de su edad. Comprueba que a la hora de elegir autores determinantes en su poética sólo el 35% optó por poetas que podrían ocupar el lugar de la tradición, es decir, al menos de una generación mayor, mientras que el 65% restante mencionó a sus contemporáneos (Entrada 11/04/2007).

Por otra parte, Ana Porrúa considera que las producciones de los *18 whiskys* pusieron de manifiesto que “el límite del neobarroso y del neobjetivismo parece ser el espacio político cuando se corre la centralidad del sujeto de la poética sesentista, o de la poesía social de los años ‘20” (2011: 106), por lo tanto para Porrúa lo político entra particularmente en esta formación a partir de las descripciones del territorio, de la necesidad de reconstruir nuevamente una cartografía. Si bien el proyecto de *18 whiskys* culmina en el número 2/3 de 1993, Varela, Villa y Durand lo llevan al plano editorial el mismo año cuando crean Ediciones Deldiego que sólo llega a publicar dos títulos (*Oreja tomada* de Manuel Alemián y *Campaña al desierto* de Darío Rojo), pero que en 1998 retorna –sumando a Rojo en la dirección– en lo que fue probablemente el proyecto más importante para la poesía de la década, el cual contribuyó a la construcción del término “poesía de los noventa” como un concepto sin contradicciones. En efecto, con 40 títulos publicados entre 1998 y 2001, Deldiego logró reunir a integrantes de todas las tendencias activas durante el período.³⁴³

En la segunda mitad de los noventa, comienzan a publicar poetas que hemos situado en la que denominamos la corriente del realismo político,³⁴⁴ y que adquiere notoriedad en 1996, año de la publicación de *Punctum* de Martín Gambarotta –libro que había sido premiado por *Diario de poesía* un año antes– y de la conformación del sitio *poesía.com* (libro y proyecto editorial los abordaremos en el próximo capítulo). Mediante gestos declamativos o de problematización de la lengua, el lugar del Estado o la reproducción de la violencia social en el hogar, distintos poetas daban cuenta de los propios posicionamientos políticos, los cuales no necesariamente adscribían al llamado “campo popular” de izquierda, sino que respondían a un amplio espectro que también tenía representantes en la derecha.

En una entrevista de 2007, Alejandro Rubio, reflexionando sobre el período, recordaba y sintetizaba aquello que consideraba que los diferenciaba, como formación, de *18 whiskys*:

³⁴³ Para un análisis exhaustivo del catálogo ver Moscardi (2016, pp. 91-127).

³⁴⁴ La utilidad del análisis basado en el concepto de cohorte, el cual se centra en el momento de ingreso al campo, nos permitiría por ejemplo incluir dentro de este grupo a Santiago Llach que publica “Joda y espiral” en el número 0 (1996) de *poesía.com*, pero que según sus palabras recién conoce a los poetas de la formación cultural en 1998: “a Helder sólo lo vi dos veces entre esa época (1995) y el momento posterior al que me dieron el premio. A Gambarotta lo conocí recién en 1998, y con Rubio casi no hablé hasta ese año” (Freidemberg, 2006: 174-175).

Mi disenso con ese clima (repito, *Diario de poesía-18 whiskies*) es cierto flaubertismo periférico que tenían esos chabones. ¿A qué llamo flaubertismo periférico? Bueno, Gambarotta tiene una frase hablando de *18 whiskies* que es clara. Gambarotta, cuando éramos jóvenes, los llamaba “los jóvenes berlineses”. Teníamos la sensación de que eran como los jóvenes de Berlín occidental, en una ciudad artificial en medio de un engendro comunista, donde van Iggy Pop, David Bowie, Joy Division... los chabones están ahí en medio del quilombo político de la Guerra Fría, y ni se enteran. Ahí venía mi disenso, con esa idea de que la poesía era algo separado de todo lo demás. Vos eras poeta y estabas separado de todas las demás manifestaciones de la cultura, por un lado; por otro lado, de la política (Selci, 2007).

Ahora bien, si en términos generales esto se verifica en las escrituras de los poetas nucleados en torno a *18 whiskys*, encontramos sin embargo, algunos poemas en esta primera formación que intervienen explícitamente sobre política y la relación del presente con el pasado reciente: de manera más conceptual en “Segovia” de Daniel Durand o a partir de una operación sobre el lenguaje, como en *La zanjita* de Juan Desiderio.³⁴⁵

³⁴⁵ Después de 2001, como veremos, las lecturas sobre las formaciones del campo de la poesía se transformarán. Por eso resulta fundamental no confundir dos momentos, el de ingreso al campo en los Noventa donde se producen confrontaciones y tensiones más marcadas y el transcurso de la década del 2000, donde con la consagración y el desplazamiento de la periferia hacia el centro, las diferencias tienden a licuarse en el consenso. De esta manera, en 2014, Rubio incluye a las poetas de Belleza y Felicidad dentro de la corriente iniciada por *poesía.com*, a la que se refiere como la tendencia extrema de la antilírica, la cual tendría su hito en *Punctum* de Gambarotta: “Helder alentó una separación entre las dos mitades de los 90, tanto en lo estético como en lo sociable, y una aceleración de la vena antilírica de los poetas ‘extremos’ que constituirían de ese modo su propia personalidad” (49-50). Seguramente la fuerza que adquirió el movimiento feminista por esos años contribuyó a que los poetas realizaran una relectura y reevaluación obligada acerca de cómo habían sido leídas las poetas mujeres en su momento. Trece años antes, Rubio había publicado en la revista *Vox virtual* n° 3 un texto titulado “Una velada imperdible” (2001) en el que reseñaba un ciclo de lecturas realizado en La Casa de la Poesía de Buenos Aires donde habían participado Casas, Laguna, Ríos, Díaz, Durand y Soria. Allí no sólo discutía con la estética de los *18 whiskys* sino también con la de Belleza y Felicidad: “Laguna, tan producida y con el mismo aire de desorientación que la ha hecho célebre, leyó el texto que Ediciones del Diego, es decir, la versión fines de los 90 de *18 Whiskies* (sic), prefiere y publicó: ‘El ama de casa’. El poema es muy largo y habla de un ama de casa que se enfrenta con su hogar y descubre a Dios. Las razones de la preferencia son arcanas y no me animo a dilucidarlas. A continuación otro largo poema sobre una chica que debía tener treinta pero parecía de quince que está esperando que su novio la llame. Esto es, a grandes rasgos, lo que Daniel Link llama ‘vanguardia’ [...] Rápidamente se pueden sacar algunas conclusiones: el stand-by de *18 Whiskies* (sic), la rápida conversión de la belleza y la felicidad en cursilería y bajón de merca”. Esta polémica la continuaron en *Vox virtual* n° 4 y n° 6, Marcelo Díaz con “El ladrido siniestro” (2001) y Fabián Casas con “Apuntes sobre música ambiental” (2001). En la anécdota se aprecian los reacomodamientos que se producen en las primeras formaciones de jóvenes poetas cuando se constituye la red de las poetas pop. El director de la Casa de la Poesía en ese momento era Santiago Vega, uno de los primeros integrantes de la formación de *poesía.com* en reconocer y sumarse al grupo de Belleza y Felicidad. También es interesante la alusión a la selección que realiza Deldiego sobre la obra de Laguna, porque da cuenta de los lugares comunes de la crítica, no casualmente “La ama de casa” será el poema que siempre se mencione para resaltar la politicidad de la autora, así como ocurre con el de “Xuxa es hermosa...” que se utiliza para señalar la banalidad y la apoliticidad de Laguna. Dentro de estas lecturas dicotómicas el extenso poema “La señorita” (1999) no encontraría lugar: “Estoy pensando en la revolución. / sé que voy a ser participe de una muy grande / no creo que con violencia / porque la violencia me da miedo y / no me gusta / pero no le temo a los grandes sueños / ni al deseo de ser feliz, / ni al amor. / Revolución, ¿de qué? / Ahora estoy un poco ocupada / con el negocio / pero ya llegará sola. / Otros que me gustan / son Cher, beavis and budget” (Laguna, 1999).

De hecho, García Helder y Prieto en “Boceto n° 2 para un... de la poesía argentina actual” (1998) señalan más continuidades que rupturas entre los primeros noventa (*18 whiskys*) y los segundos (*poesía.com*) cuando los conceptualizan como parte de una tradición de poesía rantifusa que va de la gauchesca, pasando por Boedo y el tango, a Lamborghini y Zelarayán, hasta llegar a los Noventa: una constelación antilírica urbana que en los Noventa abunda en aliteraciones (con dobles sentido sexuales), rimas, habla juvenil porteña, prosaísmo, cortes de verso abruptos, escenarios y personajes marginales o lúmpenes, mirada antiprogresista en política, etc. Por otra parte, consideramos que ya en este texto crítico inaugural se condensa la tendencia que observamos antes respecto de los abordajes de Selci y Mazzoni o de Moscardi, es decir, la dilución de los conflictos y las diferencias que expresaban los propios actores respecto de las distintas formaciones culturales y redes de sociabilidad.³⁴⁶

Esto nos lleva a pensar que lo característico de esta segunda corriente radicó entonces en el gesto crítico y/o declamatorio que incidió en sus versos, cuestionando la idea de que todo era lo mismo. Podríamos definir esta estética a partir de la noción de crudeza que propone Esteban Rodríguez (2003) para pensar distintas producciones culturales del período:

La crudeza es lo que está a mitad de camino, aquello que no necesita llegar hasta el final para arribar a su cometido. Lo crudo es un boceto, un inacabable boceto o ensayo interminable que no puede parar de escribirse. No tiene demasiado tiempo para otro bosquejo [...] No tiene tiempo y tampoco está en sus planes [...] la crudeza es una ética pero también una dietética. Hay una economía que se manifiesta no sólo en la austeridad de los recursos con que se cuenta sino también en las limitaciones particulares que tenemos para esbozar lo que sospechamos (23).

En este sentido, rastreamos en esta formación abundantes reescrituras como, por ejemplo, *Dubitación* (2013) de Gambarotta o *Muchacha kirchnerista* (2011) de Llach; incluso proyectos abandonados como la *Novela elegíaca en cuatro tomos* de Rubio, que lleva publicado solo el primero (2004). Por otra parte, así como Varela se apropiaba del término “poesía de los noventa” como sinónimo de *18 whiskys*, Alejandro Rubio en un film basado

³⁴⁶ Encontramos una excepción en Freidemberg, que reconstruye una polémica a media voz entre los primeros noventa (*18 whiskys*) y los segundos (*poesía.com*), a propósito de la relevancia que adquirió en el segundo neo-realismo la obra de Osvaldo Lamborghini: “No sé si no ver incluso una polémica ‘tácita’ entre el texto de Rubio [Música mala] y la contratapa de La ruptura, de Ezequiel Alemian (1997), donde Casas aprovecha para arremeter contra ‘cierto facilismo que se ha instalado en la joven poesía argentina a la hora de escribir poemas largos. Poemas kilométricos que, como en una feria americana –y en un *zapping* vertiginoso similar a la estética de MTV–, contienen tanto a Lucho Avilés como a Black Francis, de los Pixies’. No precisamente en la cuestión de la extensión estaría la polémica sino en las expresiones ‘feria americana’, ‘zapping vertiginoso’, ‘estética MTV’, ‘Lucho Avilés’ y ‘Black Francis, de los Pixies’ y en el anuncio de que detrás de todo eso hay ‘facilismo’” (Freidemberg, 2006: 162-163).

en su obra poética, *Imagen mala* (2018) de Sebastián Linguardi, con guión de Gabriel Cortiñas, considera que los noventa en poesía comienzan con la publicación de *Punctum* de Martín Gambarotta:

antes de ponerme a escribir *Música mala*, muy poco tiempo antes, yo estuve casi un año leyendo los borradores que escribía día tras día Martín Gambarotta de su primer libro *Punctum*. Había leído la *18 whiskys*, había leído *Tuca*, sabía que había una generación, sabía que había tipos apenas tres o cuatro años mayores que yo que estaban siendo vistos como algo diferente dentro de la poesía argentina. Pero donde yo encontré la real diferencia fue en esos borradores de *Punctum* y en el libro *Punctum* mismo una vez terminado. Yo creo que la poesía de los noventa tal como interesa hoy no se inicia con *Tuca* de Casas, no se inicia con *La zanjita* de Desiderio, no se inicia con *Segovia* de Durand, se inicia con *Punctum*, se inicia como dijo Damián Selci con las tres P: Punk, Peronismo y Pound (Linguardi, 01:04:00).

Lo interesante no es tanto detenerse en los argumentos en los que se fundan los mismos poetas para realizar las operaciones de sentido en torno a la categoría, como visualizar las selecciones que realizan en su presente y que definen sus poéticas por oposición a otras formaciones culturales. Así como señalábamos la importancia de Aulicino para la formación de *18 whiskys*, en el grupo de *poesía.com* quien adopta la figura tutelar es Daniel García Helder. Por otra parte, estas dos primeras formaciones neo-realistas (Fondebrider, 2006) se referencian en una misma tradición que recupera dos nombres de los sesenta: Ricardo Zelarrayán y Leónidas Lamborghini, si bien en la primera es igual o más importante la figura de Joaquín Giannuzzi.

El trabajo con el “boceto” que caracteriza al grupo de *poesía.com* se convirtió en un concepto de trabajo fundamental para las formaciones pop o performáticas que conformaron una red: *Belleza y Felicidad*, *Zapatos rojos* y *Nunca nunca quisiera irme a casa*. Estos grupos contaron con el apoyo de otra poeta fundamental de los sesenta que había sido rescatada tanto por Libros de Tierra Firme como por *Diario de poesía* a fines de la década de los Ochenta: Juana Bignozzi. Además, la tradición en la que se apoyaron no remitía tanto al objeto libro como a la poesía teatral y performática de Emeterio Cerro. Por otra parte, si bien hubo mucha relación entre las tres formaciones nos detendremos más en *Belleza y Felicidad* porque, tal como veremos en el capítulo 7, resulta fundamental para comprender el proyecto editorial de Francisco Garamona en Mansalva.

En su análisis de la obra de Fernanda Laguna, Julieta Novelli señala uno de los rasgos centrales de la formación cultural que integró: “cuestiona los límites disciplinares, ya no como algo meramente constitutivo de la institución literatura, sino como reconfiguración de este problema que se presenta como anacrónico y en su devenir propugna un nuevo estado de la literatura y la poesía en relación a las circunstancias

socio-históricas” (2020: 237). Novelli propone leer este tipo de producciones no como prácticas transdisciplinarias sino a partir de una concepción más amplia acerca de qué puede lo literario, en sintonía con la propuesta de Selci, Mazzoni y Kesselman (2008) a la hora de definir la “cualquierización” como rasgo definitorio de los Noventa en poesía.³⁴⁷

Si bien los primeros poemarios de Marina Mariasch (1973), Anahí Malloí (1968) o Martín Rodríguez (1978) suelen ser incluidos en esta corriente, creemos que los diferencia el apego a una escritura poética más autónoma; no casualmente, son poetas que con posterioridad abandonan la estética camp realizando trabajos con una mayor complejidad formal,³⁴⁸ al igual que Vanna Andreini (1970), Bárbara Belloc (1968), Ana Wajszczuk (1975) o Roberta Iannamico (1972).³⁴⁹ Todas se ubican en una zona porosa y de contacto; en algunos casos, se desplazan de la formación de *poesía.com* a la de Belleza y Felicidad como Santiago Vega,³⁵⁰ mientras que poetas como Romina Freschi o Karina

³⁴⁷ Selci, Mazzoni y Kesselman señalan el contraste de la poética de Laguna con otras propuestas contemporáneas: “‘Veo una moto / deslizándose por el viento. // Escucho su canto. // Allí vienen... / en sus motos / trayendo la alegría / Japonesa’. Este poema pertenece a ‘Triste’ (Belleza y Felicidad, 1998), uno de los primeros libros de Fernanda Laguna, desconcertante para los conocedores del devenir de la literatura argentina desde el *Diario de poesía* en adelante; sencillamente, ocurre que esto no tiene nada que ver. Ninguna vinculación con el objetivismo americano, ni con la poesía del 60, ni con Leónidas Lamborghini: Laguna no fue tocada por la gestión cultural del PC con base en Liber/Arte. En cambio, su posibilidad se explica por medio de los talleres de arte contemporáneo del Centro Cultural Rojas que cocinaron la escena cultural de los 90. Con una herencia menos coloquial que performática, el problema de Laguna no es qué hacer con los diminutivos de Gelman, sino avanzar hacia la poesía desde un punto de vista más bien conceptual: lo que importa es el hecho de escribir poemas e integrarlos en performances, editarlos en plaquetitas minúsculas y hacerlos circular en un ambiente frecuentado por la primera línea de interesados del arte contemporáneo” (2008: 3).

³⁴⁸ En el caso de Martín Rodríguez, *Maternidad Sardá* (2005) o *Ministerio de Desarrollo Social* (2018) confirman esta hipótesis, aunque en otros libros como *Paraguay* (2012) el escritor responde a las limitaciones más acentuadas de los gestos irónicos propios de esta corriente. Hernán Castilla se refiere a estos problemas en una reseña a dicho título: “en el poema ‘Frente al Mato Grosso’ nos topamos con los siguientes versos: ‘¿Cuándo empezó la guerra, Mariscal? / Corrientes no era Polonia’. ¿Corrientes no era Polonia? ¿Se está equiparando la invasión de Hitler a Polonia con el intento de Solano López de llegar a Uruguay para evitar la caída del gobierno de Blanco? Ante semejante disparate anhelamos la ironía. Comenzamos a buscar marcas que nos ayuden a sostener ese anhelo y no hallamos nada; el poema no es irónico [...] con estos versos, comienza un entramado semántico que intenta asimilar a Francisco Solano López con Adolfo Hitler [...] es decir, que bajo la música y el estilo de algunos de nuestros mejores poetas sociales nos quieren traficar la peor basura ideológica” (2013: 91).

³⁴⁹ Marina Yuszczuk recorta a estas autoras de la formación cultural de Belleza y Felicidad porque son “textos donde lo femenino se pone en escena como problema” (2011: 284). Acordamos con la hipótesis de una dimensión crítica y política que las diferencia de Belleza y Felicidad, por lo que tienen más puntos en común con las poetas que participan en *poesía.com*, como Verónica Viola Fisher o Marina Mariasch.

³⁵⁰ Los cruces con Belleza y Felicidad llevaron a la disolución de la revista *La novia de Tyson*, Edwards y Fiebelkorn eran críticos de la estética pop, mientras que Cucurto se identificaba con la propuesta de Laguna y Pavón. Encontramos huellas de esta polémica en el poema “Mis amigos peronistas...” que Cucurto publicó en el n° 32 de *El interpretador*, dentro de un dossier sobre la década de los Noventa: “Ya no me saludan, ayer, / en un festival de poesía me los encontré a todos, cuántos días sin verlos, / poetas peronistas del 90, buenos muchachos... / admiradores de la Montaña Mágica, de la credibilidad / de la realidad que se / rompe [...] Acá estoy, mírenme / trabajo cada día más, / mis amigos peronistas se volvieron viejos y panzudos, / hasta pelados, a mí no me llegará la vejez a los 45 años y pelado, / y qué éxito / tendré con las

Macció parten del pop y con posterioridad adoptan una estética concretista que las acerca a la tradición de *Xul* y *Tsé-Tsé*.³⁵¹

En un escrito publicado en el año 2000, “Generación poética de los ‘90”, Emiliano Bustos identificaba en estas formaciones en relación con lo que consideraba un parteaguas de la década, mientras que entendía que en la primera mitad había predominado un realismo narrativo que se había exacerbado en tanto procedimiento entre las producciones difundidas por *poesía.com*. Para Bustos, la fisura y la originalidad acontecía a partir de este gesto que recupera una poesía más lúdica, humorística y naif, relacionada con las voces de poetisas mujeres (aunque también incluye a Martín Rodríguez), al tiempo que señalaba con una ironía que no eludía la polémica, las limitaciones que habría tenido esta tendencia, de haberse extendido en el tiempo:

un riesgo, un peligro: escuchar esas voces aññadas rescatando ajados álbumes de Sarah Key (ver poema de Karina Macció) dentro de tres o cuatro libros sería extraño y patético; tan peligroso, tal vez, como la infancia narrada en *El tambor de Hojalata*. Entiendo, de todos modos, que eso no va a suceder. Hoy podría ser una respuesta a ciertos padres, personales, sociales, que perdieron, que no existen; es válido, entonces, tener la patria literaria en un Playmobil o un Nintendo; las vidas de los juegos electrónicos tienen un destino rigurosamente técnico y rigurosamente alcanzable, y esto es mejor que un tiempo anterior, sin técnica y utópico. ¿No somos, como generación, rigurosamente técnicos y alcanzables por todo? Ir al pasado propio porque el pasado argentino no sirve; esa estrategia, esa mentira” (Bustos, 2000: 102).

En estas formaciones que ingresan al campo también en la segunda mitad de los Noventa, encontramos una clara intención de salirse con humor e iconoclastia del soporte y el formato en el que tradicionalmente circulaba la poesía. Mario Ortiz (2002) señalaba en una reseña crítica sobre *Crin* (2001) de Gabriela Bejerman, que tener acceso mediante la lectura a estos textos era quedarse con una pequeña porción de lo expresado, porque el acontecimiento era la puesta en escena teatral de los mismos:

la dimensión oral pareciera haberse constituido en uno de los ámbitos de manifestación de la poesía de un modo tan legítimo como el escrito. Más aún, muchos textos parecerían reclamar el espectáculo para completarse en tanto artefacto estético. Más de una polémica proviene de la no percepción de este cambio de paradigma en poesía: los

mujeres: Imaginensé. / Un negro con una cabellera blanca. / Completamente blanco. / Mis amigos peronistas, ex admiradores de montos / porque montos no pudieron ser, / no les daba el cuero, tenían cinco años. / Pero disfrutaron de la década del 90 más que cualquier monto, / de las putas dominicanas, / Brasil, los viajes a la Cochinchina... / La pasaron bien. / Mis amigos peronistas ya no son más amigos míos, / comentan del cartonero como una mala salida, se volvieron viejos” (Cucurto, 2007).

³⁵¹ Un grupo por lo general poco abordado, que también podría incluirse dentro de esta red, es el nucleado en torno a la revista *Tsé-Tsé* que comienza a publicar en 1997 como continuación del proyecto del concretismo y el neobarroco promovido por *Xul* (Santiago Perednik, Luis Thonis, Laura Klein, Susana Pujol, entre otros) que deja de publicar en el mismo período. Entre sus poetisas los hay de una generación mayor como los peruanos Carlos Riccardo (1956) y Reynaldo Jiménez (1959) pero también algunos jóvenes: Rafael Cippolini (1968), Carlos Ellif (1968) o Lola Arias (1976) que van a estar muy relacionados con la formación de Belleza y Felicidad.

términos están mal planteados o son anacrónicos (...) algunos poemas que yo había leído en la revista *Nunca nunca quisiera irme a casa* y que, confieso nuevamente, me habían parecido banales o poco consistentes, en este contexto de espectáculo cobraban otra dimensión. La puesta en escena recreaba un clima y un ambiente (*Vox virtual* n°11/12).

Podemos pensar en otras autoras relacionadas con el grupo de Belleza y Felicidad, no tan reconocidas en su momento como la artista Rosario Bléfari (1965-2020),³⁵² difícil de encasillar en una sola disciplina: actriz, escritora, poeta, compositora, performer.³⁵³ Sus poemas son indisolubles de la poética de Suárez, la banda de rock que lideró en los Noventa,³⁵⁴ de su obra solista en los 2000 o de sus trabajos en el cine³⁵⁵, todas las aristas dan vida a una única obra. Entonces, una de las características más sobresalientes de esta formación es que sus poemas exceden el soporte libro y el deseo de intervenir en la literatura como campo autónomo,³⁵⁶ proponen en cambio acontecimientos estéticos no pensados exclusivamente como poemas: también son canciones, representaciones teatrales, juegos de luces, vestuario, interpelación oral, poemas sampleados, etc.³⁵⁷ Desde

³⁵² Con motivo de su reciente fallecimiento, se produjo un fenómeno reivindicatorio de su obra en distintos medios de comunicación.

³⁵³ Desde el año 2009 se encontraba desarrollando un proyecto literario más autónomo. Entre los libros que lleva publicados destacan: *La música equivocada* (2009), *Antes del río* (2016) en poesía y *Mis ejemplos* (2016) y *Las reuniones* (2019) en narrativa. Recientemente Mansalva sacó de manera póstuma *Diario del dinero* (2020).

³⁵⁴ Fue una de las bandas de rock pioneras en el Low-fi como estética en la Argentina. De hecho, este sistema de producción que se caracteriza por utilizar dispositivos antiguos de grabación que reproducen el sonido con baja calidad guarda relaciones con la precariedad de los libritos de Belleza y Felicidad.

³⁵⁵ Por lo general suele destacarse su participación en *Silvia Prieto* (1999) de Martín Rejtman, director de *Rapado* (1991) que, estrenada recién en 1996, está considerada como la iniciadora de lo que la crítica ha definido como el segundo Nuevo Cine Argentino (NCA) de los Noventa, el cual tiene muchos puntos en común con lo que en poesía definíamos como crudeza: un trato objetivista, minimalista, con escenografías y personajes marginales. Algunos films que se inscribieron dentro de esta línea fueron *Labios de churrasco* (1994) de Raúl Perrone, *Picado fino* (1994) de Esteban Sapir, *Pizza, birra y faso* (1998) de Adrián Caetano y Bruno Stagnaro y *Mundo Grúa* (1999) de Pablo Trapero. Una crítica estética y política muy minuciosa a la conceptualización NCA la ofrece Nicolás Prividera en *El país del cine* (2014).

³⁵⁶ En una entrevista con Valeria Tentoni (2019) Bléfari rememora su relación con Belleza y Felicidad: “El mundo era otro, también; no había la idea de publicar o ser parte de un mundo literario. Eso era imposible. Y lo que pasaba en Belleza y Felicidad para mí pertenecía a otro orden. Era algo que tenía más que ver con lo artístico, otro tipo de acción. Me daba valentía arrojarme, como una urgencia. De algún modo decíamos ¡que hagan lo que quieran en el mundo de las editoriales! ¡Acá lo estamos pasando bomba! ¡Hacemos lo que queremos! Como una fiesta aparte. Y todas las cosas que se editaban en ese momento eran así. Vos ibas y te llevabas varios de los libritos y leías a tus contemporáneos”. Una propuesta que excedía a la literatura y que explica la calidad dispar de muchos de los poemas publicados.

³⁵⁷ De hecho, esta estética que suele recurrir a una voz infantilizada excede el ámbito de la poesía y hace a la subcultura de los alternativos o alternos que por esos años constituían una de las tribus urbanas más representativas de entresiglos. Jóvenes identificados con bandas de rock o pop tales como El otro yo, Fun people, Boom Boom Kid, Adicta, Miranda!, etc., se caracterizaban por utilizar en su vestimenta y lengua signos distintivos de la infancia, y también realizaban cuestionamientos a la hegemonía heteronormativa. Cierta explicación teórica sui generis da cuenta de un intento de recuperar infancias en la adolescencia, ya sea por la nostalgia del paso del tiempo o por no haber tenido una buena experiencia en la niñez. Belleza y Felicidad, en este sentido es un emergente más de esta subcultura, por ejemplo los “regalitos” que acompañaban las publicaciones: figuritas plásticas, collares, anillos, chupetes plásticos, chupetines, etc., podían encontrarse como parte de la indumentaria de un alterno.

la materialidad misma, hay en Belleza y Felicidad un intento por escapar o no formar parte de una biblioteca; esto explica que las plaquetas publicadas entre 1999 y 2007 hayan sido fotocopias abrochadas.³⁵⁸

A propósito de la publicación de *Control o no control* de Laguna, *Rimbaud Tilcara* de Remo Bianchedi y *Fallado y usado* de Guillermo Iuso en 2012, Ezequiel Alemian esbozaba los problemas que estos autores planteaban a la crítica:

lo que tal vez no sea casual es que [...] sean además (o antes) que escritores, artistas plásticos. Habría que ver si el control o el no control no es un asunto que se les presenta a los tres cuando se enfrentan con una materia, la literaria, a lo mejor demasiado formateada para un artista contemporáneo [...] uno podría pensar el descontrol interno como respuesta a un control externo, institucional, del mundo de la literatura, del mundo del arte, que no por invisibles habrían dejado de existir. Si es precisamente esa necesidad de descontrolar la que está señalándonos la existencia de un control, la imposición de un acatamiento” (Alemian, 2012: 10).

Alemian señala también un problema a partir de una pregunta retórica que pone en suspenso la argumentación previa: “¿dónde buscar hoy el control: en la crítica o en su ausencia?”.³⁵⁹ Precisamente, esta formación es totalmente disruptiva porque requiere de otro pacto de lectura a partir de un procesamiento de la estética camp que en la década de los '80 emerge desde el teatro *under* y que a comienzos del 2000 se incorpora a la cultura dominante. Así como los grupos de *18 whiskys* y *poesía.com* se nutren de la usina objetivista, esta corriente se reapropia de ciertas zonas del neobarroco (Genovese, 2011; Kamenzain, 2016; Mallo, 2017).³⁶⁰

Buena parte de la propuesta más interesante del camp radica en la apertura de una grieta entre enunciado y enunciación: teatralización exagerada, permeabilidad y deconstrucción de las categorías de género, las cuales como señala Amícola (1996),

³⁵⁸ Laguna cuenta en una entrevista con Daniel Link y Roberto Jakoby el procedimiento y los criterios editoriales: “Por ejemplo: un escritor nos manda los textos para editar los libros y él se lo edita en el formato que quiere y después trae el libro y yo veo el libro y yo digo: “¡Quedó buenísimo!” y el mismo es de la editorial *Belleza y Felicidad*” (2003, 48). En otra entrevista con Moscardi expresa el apuro que tenían por publicar “nosotras escribíamos a la mañana y publicábamos a la tarde. Era como un fotolog, aunque el fotolog apareció después” (2016: 65).

³⁵⁹ En el capítulo 7 analizaremos cómo algunas poetisas de esta formación reproducen la violencia simbólica de las clases dominantes, la cual queda oculta en los análisis críticos que atienden sólo al cuestionamiento al orden de géneros que ofrecen algunas de estas producciones. Marina Yuszczuk (2015) discute con las lecturas críticas que analizaban a comienzos de los 2000 a Belleza y Felicidad –entre ellas la de Ortiz– porque le exigían a Laguna o Bejerman la construcción de una imagen que no era la que les interesaba, la de la escritora comprometida. Si nos atenemos a la crítica de Ortiz, que es la que menciona Yuszczuk en su artículo, este no le exigía a Bejerman un compromiso sartreano, sino responsabilidad sobre los efectos políticos de su obra. Un campo en el que la crítica pone en valor la cualquierización y los poetisas no se hacen cargo de los efectos sociales de sus obras quizás pueda interpretarse como un síntoma del neoliberalismo cultural.

³⁶⁰ En estas elecciones se vislumbra la importancia de los talleres de poesía que por entonces dictaban Daniel García Helder y Arturo Carrera, confluencia de las dos vertientes de los Ochenta muchas veces desatendida.

confluyen en una fuerte ironía autoral, que coloca a la tradición bajo sospecha. La estética camp inscribe su visión de modo intertextual con otros discursos codificados o con las actitudes de una sociedad, que se verán de ese modo —a causa del recorte— bajo la lupa de una comunidad que será invitada a colocarse en el mismo ángulo de la percepción que un sujeto de la enunciación representante de un grupo social despreciado, discriminado, subvalorado. La parodia, como un modo general de su discurso, se convierte así en un recurso fundamental, dado que promueve un distanciamiento crítico a partir de la invitación a que la sociedad adopte el lugar de ese grupo.³⁶¹ Como veremos más adelante, el problema surge cuando el procedimiento considerado “crítico” en sí mismo es utilizado en un contexto de revalorización por parte de las clases dominantes, que lo promueven dentro de la industria cultural.

Otra cuestión a destacar a propósito de las recepciones que se hicieron de la formación de Belleza y Felicidad, radica en que entre los mismos poetas se visualizaba la discusión acerca de cómo deberían ser leídos sus textos. Encontramos este problema apenas insinuado en el primer foro organizado por el blog *Las afinidades electivas-Las elecciones afectivas*. En una entrada del 07 de abril de 2007 Aníbal Cristobo planteaba, en sintonía con Mario Ortiz, que la ruptura del diálogo con las tradiciones previas quizá se debía a un: “aumento de cruces interdisciplinarios, en los que la poesía no actuaba

³⁶¹ El camp tiene su origen en la cultura contestataria de los Sesenta norteamericanos, en una subcultura gay cuyos rastros se encuentran en los escritos de esta formación. Dice Amícola: “Chuck Kleinhans, reconsidera la visión que instaura el ‘camp’, dando por sentado, en primera instancia, su vocación por una autoconciencia del ‘Kitsch’. El ‘Kitsch’ así entendido sería puesto nuevamente en circulación dentro de un campo de bienes simbólicos que ha depreciado ese fenómeno” (1996: 2). La capacidad del camp para expandirse radica, justamente, en que utiliza la parodia del discurso gay para hacer de él un cuestionamiento social y, por lo tanto, catapultarlo a sátira de toda la sociedad. No es casual entonces que las mayores exponentes de estas formaciones hayan sido mujeres cuyos textos promueven la visibilidad de las sexualidades disidentes. La poeta y editora de Gog & Magog Julia Sarachu en su blog *Poetas en off*, que se presenta como un folletín desmitificador de los Noventa, reflexiona sobre el machismo que prevalecía en el resto de los grupos de poetas: “POETAS, EDITORES Y GESTORES CULTURALES DEL 90, la verdad, sólo han sido capaces de reconocer a alguuuna mujer como poeta, sólo, en función de ellos mismos, por interés literario, por necesidad de no parecer misóginos, si son sus alumnas, o después de haber sido sus amantes. Aunque se peleen y se muestren ostentando posiciones antagónicas, en realidad ellos se valoran como contrincantes y consideran a la poesía el campo de batalla de una guerra de bolas” (Sarachu, 2010-a). En Argentina los jóvenes vanguardistas del Di Tella incorporaron la estética camp en sincronía con Estados Unidos. Raúl Escari, uno de sus integrantes, recuerda en *Actos en palabras* (2007) aquella experiencia y señala dos cuestiones muy importantes que explican en parte los motivos de la emergencia y la tradición en la que se inserta Belleza y Felicidad: 1- La exclusión de las mujeres en los grupos de artistas, en su mayoría hombres heterosexuales y 2- La recepción hostil que tuvieron desde la izquierda por su adhesión al pop y al camp: “Para atacar al Di Tella no se hablaba del lado gay (sino del lado frívolo o “divertido” (eufemismos sin duda) [...] No se señaló lo suficiente la irrupción ultra visible de las mujeres a las artes plásticas. A través del Di Tella. Siempre me pareció inexplicable que en los círculos de pintores reine aún hoy (menos) una *profunda* misoginia. Ahora se me ocurre que el hecho de que los hombres fuéramos una importante mayoría gay (aunque tapada) contribuyó a fomentar el advenimiento artístico de las mujeres” (Escari, 2007: 62). En el capítulo 7 volveremos sobre esta comparación entre la vanguardia artística de los Sesenta y la vanguardia performática y pop de los Noventa.

como una base sobre la que aplicar otro género sino que, en la misma concepción del hecho, estos cruces ya eran entendidos como otro tipo de acontecimiento”. El poeta Gabriel Reches (1968) le responde:

¿A quién se refiere? ¿A qué singular manifestación? Porque si la respuesta incluyera como ejemplos a los intentos que desde posicionamientos muy diferentes han hecho Bejerman, Laguna, Arias, Franzetti, Bustelo, May y Reches (o sea yo), mi impresión es que la teoría de Cristobo es demasiado generosa si tenemos en cuenta los resultados que obtuvimos. Siempre la poesía fue el ancla de lo que hicimos; y la disciplina invitada un intento fallido de aggiornamiento; tolerado con ilusión marketinera por el ambiente poético, pero ignorada por el resto del mundo a causa de su falta de calidad, carácter de experiencia fallida o convocatoria insuficiente. Salvo que me haya perdido de algo, apenas fuimos bufones de una corte que nunca dejó de ser poética. NO conquistamos nada del mundo exterior y nada del exterior nos conquistó con esas experiencias y a esta altura es bueno preguntarse por qué, sobre todo si, como creo, la intención fue noble y la necesidad fue pura.

Si nos centramos en una trayectoria paradigmática como la de Fernanda Laguna, vemos por el contrario que la consagración en el campo de la plástica fue instantánea. Aun así, consideraremos interesante el problema de fondo que plantea Reches, dando cuenta del lugar incómodo en el que se colocan estas producciones respecto de la poesía pero también del teatro y la música, en un entredisciplinas. La cuestión radica en lo que señalábamos como la utilización marcada de la ironía que para decodificarse requiere necesariamente de un contexto de enunciación que permita constatar la visión de mundo del enunciador, tal como señala Mallol (2017): “que una obra sea o no irónica depende de las intenciones que constituyen el acto creativo. Y el que sean considerados o no como irónicos depende de que el lector siga las pistas que llevan verdaderamente a esas intenciones (...) se reparte, tanto a nivel del sujeto textual como de la autora del libro” (56).³⁶² El problema se plantea cuando a estas poéticas las dota de sentido, únicamente, el conocimiento del posicionamiento político (biográfico) de las autoras, por ejemplo saber que conocen los “postulados feministas” (Mallol, 2017: 56). Aquí leemos un síntoma de las limitaciones políticas de esta línea: si el distanciamiento no se lee en los textos y se repone únicamente en vivo, en un circuito por demás pequeño, de íntimos; o incluso las autoras continúan utilizando la voz del poema una vez que termina su performance, la eficacia se diluye.³⁶³ Más allá de esta cuestión, destacamos que las

³⁶² Por ejemplo *Hacer sapito* (1995) de Verónica Viola Fischer y *Coming attractions* (1997) de Marina Mariasch hacen un uso productivo de la parodia y la ironía porque se distancian desde el mismo texto críticamente de los discursos y las imágenes utilizadas.

³⁶³ Un contexto de recepción más favorable de estas poéticas se produjo ya entrado el siglo XXI, cuando sus autoras comienzan a intervenir activamente en política a raíz de la irrupción del movimiento de mujeres y la masividad de la militancia feminista. Entonces sí se hizo público un lugar de enunciación. Hasta

producciones de esta formación cultural resultaron eficaces para religar arte y vida. Esto se advierte por ejemplo, en la tendencia a la construcción de autores-personajes (Yuszczuk, 2011: 331).³⁶⁴

Ahora bien, ¿qué lecturas ha realizado la crítica con respecto a las especificidades, alianzas, cruces y aspectos compartidos por estas tendencias? Mallol (2017) rastrea dos posiciones claramente antagónicas en las lecturas de las producciones poéticas de los noventa,³⁶⁵ las cuales son suficientes para abarcar una amplia gama de posiciones intermedias:

Fondebrider (...) rescata esta distancia [de las identidades planas, la desconexión del sujeto con el mundo que lo rodea, etc.] y la pone de relieve como una forma de expresar la desconfianza en los medios expresivos, en los materiales y en las instituciones del arte que son para él una clara herencia de la dictadura en los productos de los artistas jóvenes; Sarlo la enjuicia desde el lugar de un imperativo ético que supone que el producto artístico debe cumplir una función de desvelamiento de la ideología, o que debe propugnar a crear una actitud activa por parte del espectador (20).

A partir de estas posiciones se delinea una polémica cuyos extremos estarían marcados, por un lado, por quienes aceptan esta propuesta como una novedad productiva desde el punto de vista artístico, e interesante desde el punto de vista ideológico o político, en la medida en que sería una manera de dar cuenta de la “estructura de sentimiento” de los Noventa (Kesselman, Mazzoni y Selci, 2012), y por otro lado, otras lecturas que repudian

mediados de los 2000, por el contrario, no ejercían la crítica y se negaban a expresar un posicionamiento político, incluso cuando se las invitaba a polemizar, como intenta infructuosamente el artículo de Ortiz o las intervenciones de Daniel Freidemberg (2004), que no tuvieron respuesta. Por otra parte, las lecturas que realiza el periodismo o la crítica universitaria de estos textos en tanto dispositivos críticos o de resistencia, suelen fundarse en los posicionamientos públicos de las autoras. Se renuncia de esta manera a una lectura crítica de los poemas que es lo que nos interesa señalar. Como observa Silvia Schwarzböck: “cuando de una obra no se puede decir lo que se piensa, a menos que quien lo diga soporte las consecuencias de ofender a otros (en primera instancia a quienes gustan de ella, y en segunda instancia, a su autor y a su círculo de influencia) es porque la vida de derecha se vive como vida burguesa” (2016: 57).

³⁶⁴ Volveremos sobre el tipo de vida que expresa esta religación en el capítulo 7.

³⁶⁵ Mallol (2017), desde una perspectiva de género, cuestiona este tipo de dicotomías que establece la crítica dado que suele delimitar “dos zonas sobre las que se reescribe otra diferencia: la de género (los chicos escriben realismo crudo, las chicas miniaturas banales y pop). Esta diferencia de *gender* estaría subtendida por oposiciones de *genre*: épica versus lírica, versos largos vs. versos cortos, exterior vs. interior, público vs. privado. Si en un principio se pensó la poesía de los 90 desde estas dicotomías estereotipadas, la novedad de las poéticas sobrepasa los estereotipos y permite ejercer una lectura también nueva: una lectura que, ni realista ni banal, descubre el tercer término no sintético entre las posturas forzadas a dibujarse en contraluz” (64). Las lecturas críticas de esta formación, que veían en ella un acomodamiento a los discursos del poder era una tendencia presente en varios de los poetas que incluimos en los primeros grupos analizados. Nos preguntamos si esas reproducciones, en caso de constatarse, no habrán estado mediadas por la ansiedad de modernidad que la crítica buscaba en los jóvenes, si de esta usina, tal como reconoce Mallol (2013), proviene la división genérica, ¿no estaríamos ante un acomodamiento a lo que la crítica esperaba que ocurriera? Aunque si tenemos en cuenta el reconocimiento automático que tuvo Belleza y Felicidad por parte de instituciones que son expresión de las clases dominantes, por ejemplo la Fundación Proa del grupo Techint, en la que Belleza y Felicidad expuso en el año 2000, solo un año después de su fundación, no queda mucho margen para pensar en mediaciones.

esta falta de cuestionamiento, al leerla como conformismo o cooptación por el mercado (Freidemberg, 2006).

Así, donde unos ven evasión y narcisismo, otros interpretan ironía, irrisión o denuncia solapada.³⁶⁶ Mallol sintetiza en estos términos las diferencias entre la cultura política de los Setenta y la de los Noventa: “En esta nueva subjetividad la política como antes se entendía, como participación y compromiso ciudadano por el bien común, ha caído completamente en el olvido, y es reemplazada por una sabiduría del propio cuerpo y su instinto de autopreservación” (Mallol, 2017: 35). Consideramos que el límite político de estas producciones estaría entre el regodeo y la aceptación pasiva, el acomodamiento, a esa situación que se describe con nitidez en los poemas del período: una cultura del aislamiento, del individualismo que será más discernible en el transcurso de la década del 2000, a medida que algunos poetas transformen su escritura, mientras que otros continúen la misma estética. En este sentido, podría pensarse en una homología estructural (Bourdieu, 2015) entre el campo de la política y el de la poesía en este período. La política oficial de los Ochenta y los Noventa se construía como una oposición a los Setenta y, bajo la categoría de “la violencia”, se englobaban y negaban todas las experiencias de militancia. Por su parte, el campo de la poesía actuaba en consonancia, se enfrentaba a la “poesía social” como significante que totalizaba las escrituras previas a la dictadura, a la vez que obturaba toda posibilidad de diálogo con esa generación o al menos de reflexión sobre los efectos políticos de sus propios textos.

Con respecto a los debates que se han dado en relación a las formaciones noventistas, consideramos que ningún viento de época justifica en sí a una generación, ni sus aciertos ni sus errores, sea para pensar la militancia setentista o a los jóvenes poetas de los noventa. Pensarlo en estos términos implicaría adoptar una mirada determinista sobre este proceso, que anularía la agencia de los sujetos. Consideramos que la caída del bloque soviético dio lugar a un clima de consolidación del capitalismo que explica en cierta medida la pérdida de certezas generacionales y las respuestas cínicas, evasivas o

³⁶⁶ Se observa un claro reparto de la crítica en cada una de estas tendencias, según el gusto pero también los intereses en promocionar como más representativa del período a una de las formaciones que abordamos. Así, Porrúa promueve desde un comienzo al grupo de *poesía.com* y algunos nombres de *18 whiskys*, mientras que Mallol es una de las primeras defensoras de la estética pop, discutiendo lo que considera la construcción de un canon realista para el siglo XX al que habrían contribuido a crear figuras relevantes de la crítica como María Teresa Gramuglio, Daniel García Helder y Martín Prieto entre otros. Encuentra en estos críticos vínculos con una idea de nacionalidad o literatura nacional, y los considera reproductores de un gesto de *Contorno* en los '50, “anacrónico e improductivo” (Mallol, 2017: 33). Jorge Aulicino como poeta y periodista reivindica al primer noventismo. Estas preferencias no son exclusivas, hay un segundo momento, entrados los 2000, en el que estos autores exploran poéticas que no se adaptan a ninguna de las tendencias hegemónicas, como por ejemplo Silvio Mattoni o Carlos Battilana.

del pintoresquismo lumpen que emergen en estas escrituras, ante la euforia por del triunfo de la ideología neoliberal. En este sentido, podemos preguntarnos si acaso estas formas no reproducían valores que a su vez derivaban de los vacíos y los silencios generados por la realización simbólica del genocidio. Observamos que la tradición selectiva “poesía de los noventa” se relacionó –y se relaciona– con el clima general de la política de los Noventa. Sin embargo, hubo proyectos alternativos –de escritura y edición– como los abordados en los capítulos previos que se ubicaron en los márgenes de esta tradición selectiva.

Las dos líneas hegemónicas (realistas y pop) de los noventa se sintetizan en lo que Arturo Carrera (2001) define como los “poetas del espanto”, porque buscan provocar un shock en el lector:

un ‘realismo sucio’, voluntariamente antipoético y antilírico, con un lenguaje ‘vulgar’, y que se ha manifestado en ocasiones heredero, entre otras cosas de cierto objetivismo, y una poesía que busca, del lado de lo banal y lo gratuito, lo kitsch y la fantasía, la impostación de una voz aflautada, el efecto de lo pop, con un humorismo y unos juegos del lenguaje que remiten a ciertas zonas del neobarroco (Mallol, 2006: 204).

Mallol constata que ambas tendencias están atravesadas, dialogan o extraen recursos de las usinas estéticas de los ochenta, el neobarroco y el objetivismo. Por fuera de esta clasificación encontraríamos a los poetas del sigilo, aquellos cuya obra da cuenta de “un sujeto atravesado por el tiempo, por el mercado, por la propia intimidad y ajenidad de su lengua materna (...), por la familia y sus secretos” (Mallol, 2017: 87).

Los patrones que permitieron reunir a los poetas del sigilo o posclásicos en una corriente fue un fenómeno que se percibió claramente entrado el siglo XXI,³⁶⁷ cuando las corrientes realistas y pop se posicionaron en el centro del campo. De hecho, Silvio Mattoni en “Tres poetas en los ‘90” (2007) aborda algunos poetas que configuraron un proyecto estético por fuera de la tendencia hegemónica: Walter Cassara, Osvaldo Bossi y Carolina Cazes:

En el prólogo de la notoria antología titulada *Monstruos*, Arturo Carrera escribe: “La poesía de los jóvenes parece acercarnos con zoom lo trivial de las hablas; trae el *sermo plebeius* y lo instala tranquilamente en el poema.” Pero lo que se oculta en ese acercamiento parcial, que parece confiar en la inmediatez de lo real y en la posibilidad de transcribir lo hablado, es la experiencia de la lectura, ese mundo de los libros que se transforma en una manera de contarse la propia vida. De algún modo, en toda clase de

³⁶⁷ Dice Daniel Freidemberg: “a principios de 2005, creo empezar a advertir indicios que modificarían un poco el panorama [...], un pequeño debilitamiento de los consensos y la entrada en escena de poetas que no encajan en las opciones de entonces” (2006: 154). Los poetas a los que hace referencia eran los que no se adaptaban a la representación hegemónica del período: “cuando digo ‘los Noventa’, no pienso en Jaime Arrambide ni en Osvaldo Bossi ni en Adriana Fernández ni en Emiliano Bustos, ni en Roxana Páez ni en Eduardo Aimbinder ni en Andi Nachón, aunque hayan empezado a publicar después de 1990” (150).

poesía existiría esa conjunción entre literatura y vida, donde la experiencia aparece filtrada por lo que se ha leído, imitado o negado, y donde también las lecturas encuentran su eficacia en la medida en que permiten darle forma, componer esferas de palabras que vayan refractando los acontecimientos, episodios, fantasmas (Mattoni, 2007).

En estos poetas destaca el diálogo que establecen con distintas tradiciones, fundamentalmente con la poesía clásica, a la que se alude en referencias culturales pero también en la utilización de un lenguaje depurado que recupera antiguas etimologías en las palabras. Para explicar su poética, Mattoni expresaba en la antología de Carrera algo semejante a lo que encuentra en Cassara, Cazes y Bossi: “en la Antigüedad, que no es un tiempo pasado, sino una biblioteca en este instante, descubrí la forma más auténtica de escribir una especie de autobiografía” (Carrera, 2001: 12). El tono que imprime a los poemas este último rasgo los diferencia claramente del resto de las formaciones, en tanto ellos no renuncian al lirismo. Según Jorge Monteleone, cada poeta incluido dentro de este grupo “a su modo no explora el objeto como desecho, sino el sujeto como residuo de lo sentimental o lo autobiográfico, ya ni siquiera en un absoluto presente sino en el tiempo fugaz del instante, casi a punto de desvanecerse, pero que resiste desde lo no intercambiable de la experiencia poética y aun de la experiencia vivida en sí misma (Monteleone, 2009).

La categoría de “cohorte” propuesta por Rimoldi y Monchietti (2020) resulta útil aquí para conceptualizar la entrada al campo “por goteo” de una serie de autores sin grupo o que colaboraron lateralmente en los proyectos de alguna de las formaciones previamente analizadas, pero que sí estuvieron vinculados a las redes de poetas nucleadas en torno a las dos revistas más importantes del período: *Diario de poesía* y *Hablar de poesía* (1999-) dirigida por Ricardo Herrera –y Luis Tedesco en su primera etapa–. Dos trabajos publicados en *Tres décadas de poesía argentina (1976-2006)* (2006) dan cuenta de esta zona del campo aunque sin hacer referencia a los poetas jóvenes que la continuaban en el presente: “Poesía de pensamiento” de Santiago Sylvester y “Posclásico, una aproximación” de Javier Adúriz.³⁶⁸ Ambos autores ensayan distintas posibilidades nominativas para la misma corriente. Sylvester sugiere que neobarroco y neobjetivismo entraron en su etapa manierista con las vertientes realistas y pop de los Noventa: “así como el neo-barroco ha devenido un facilismo inane, de mano suelta, del objetivismo deriva una retórica pobretona que permite ver por contraste esta versión: poesía de

³⁶⁸ Ambos coinciden en la elección de algunos autores para ejemplificar esta corriente: Jorge Luis Borges, Horacio Castillo, Rodolfo Godino, Luis Tedesco, Rafael Felipe Oteriño, Joaquín Giannuzzi, incluso se mencionan entre sí, lo cual da cuenta de una concepción compartida más allá de las nominaciones.

pensamiento” (2006-b: 73). La misma según Sylvester solicita un lector formado, que procura conocimientos e incomodidad:

esta línea poética, entonces, es de indagación, y sus intenciones tienen correspondencia con el lenguaje. No es tanto un catálogo de palabras lo que la caracteriza, ni una selección de términos de raíz filosófica, o de palabras precisas (puesto que todas lo son, o pueden serlo), sino un punto de vista sobre el lenguaje: si tiene que elegir entre dos palabras, no elige la resonante sino la austera, trabaja sobre métodos de conocimiento que vienen desde la Grecia de Pericles, maneja categorías que disuelve en anécdotas y situaciones, [...] tiende a la filosofía del lenguaje (Sylvester, 2006-b: 71).

Otra característica que suele asignarse a los poetas de esta cohorte es el trabajo sobre la memoria del lenguaje y de los objetos que juega con la transparencia-opacidad de los sentidos mientras deconstruye el idioma dominante y resquebraja o interroga la obsesión por el presente. Mallol explica el fenómeno cuando analiza de qué manera en la poesía del sigilo puede aparecer una palabra como ‘silla’, y efectivamente se está hablando de la silla “pero al mismo tiempo de otra cosa: la silla es mi silla o tu silla pero también la silla que regaló ese abuelo y que significa: infancia, respaldo, ternura” (2006: 211). Además, en varias producciones se filtra la infancia como voz que rompe el orden de la lengua y los constructos culturales, “invitación a un devenir niño o niña que altere el orden de las cosas” (210) que dicen lo que debe ser callado y “entonces hablan como ventrílocuos, con otra voz” (211). Según la autora, estos poetas buscan sintetizar en una imagen una pregunta o una reflexión, y esta poética es deudora de cierta depuración objetivista en el uso de formas breves, un lenguaje sencillo y construcciones sintácticas no marcadas, en un intento de “volver a encontrar en las palabras su literalidad, en los objetos su cotidianidad” (208).³⁶⁹ En relación a los circuitos por los que transitaron estas poéticas, Mallol encuentra cierta recurrencia de estas escrituras en editoriales como Gog & Magog, Alción, Siesta³⁷⁰ o Bajo la luna nueva.

³⁶⁹ Si bien podemos encontrar estas últimas características en la poética de Szir, la obra de Bustos no es deudora del objetivismo, en todo caso podemos pensar que procesa una tradición neobarroca, de manera clara a partir de *Falada* (2001) donde los versos largos, narrativos, se saturan de imágenes y producen rispideces significantes que tienden a la oscuridad referencial.

³⁷⁰ Moscardi (2016) señala que la editorial Siesta articuló distintas tendencias poéticas en uno de los catálogos más heterogéneos del período, lo cual puede entenderse como la síntesis de dos estéticas que confluyen entre los editores Santiago Llach y Marina Mariasch: “si pensamos en el catálogo de Siesta como una colección de líneas poéticas de la época (antes que de libros o títulos), los grandes rasgos, los territorios, aparecen de inmediato: ahí están, por ejemplo, las escrituras que Anahí Mallol llama «del sigilo», en donde encontramos los libros de Walter Cassara, Osvaldo Bossi, Carlos Battilana y Silvio Mattoni –acá podrían entrar con ciertos reparos los libros de Martín Rodríguez; la línea de la escritura femenina emparentada con el pop, con los libros de Cecilia Pavón, Marina Mariasch, Gabriela Bejerman, Karina Macció y Romina Freschi; pero también la línea emparentada con una escritura femenina más clásica y solemne: Carolina Cazes, Vanna Andreini, Alejandra Szir, Mariana Bustelo, Patricia Suarez, Graciela Cros, Fernanda Castell, Laura Casanovas, María Cecilia Perna; la línea de la poesía política de Llach y Rubio; una línea emparentada con lo experimental, como en el caso de Mario Arteca y Ezequiel Alemián; y algunos raros

Estas cuatro líneas que venimos describiendo, con las distintas formaciones culturales y redes que las integraron fueron seleccionadas en su presente por las antologías más comentadas del período: *Poesía en la fisura* (1995) de Daniel Freidemberg y *Monstruos* (1998, 2001) de Arturo Carrera.

En relación a las tendencias post 2001, señalábamos que se producían distintos entrecruzamientos entre estas cuatro corrientes o líneas emergentes en los Noventa. Sin embargo, es posible encontrar en algunas producciones previas, propuestas híbridas, que ya mezclaban distintas corrientes de los noventa. Es el caso de la obra de Karina Macció que desde un comienzo da cuenta de distintos trasvasamientos, en *Ferina* (2001) y en *Lestrygonia* (2003) sintetiza la estética pop de *Zapatos rojos* con el trabajo sobre las políticas de la lengua de Gambarotta o el concretismo de *Tsé-Tsé*, al tiempo que conecta con la poesía escrita por mujeres de la década del ochenta,³⁷¹ expresada en lecturas compartidas o características formales como la elocuencia de los espacios en blanco en la superficie de la hoja que recuerdan a la Diana Bellessi de *Eroica* (1988). Como veremos, la poética de Francisco Garamona tiene algunos puntos en común con la de Macció, en el sentido de querer sintetizar todas las tendencias.

El clima social posterior al acontecimiento del 19 y 20 de diciembre de 2001, cuando la movilización, los saqueos y la resistencia popular llevaron a la renuncia del presidente Fernando De la Rúa, poniendo fin así a un cuarto de siglo caracterizado por la aplicación casi ininterrumpida de políticas económicas de corte neoliberal (Basualdo, 2011), tuvo implicancias en el campo de la poesía.³⁷² La primera señal de cambio puede advertirse en un progresivo corrimiento desde la endogamia noventista a la apertura grupal, cristalizada de un modo específico en la conformación de pequeñas editoriales

inclasificables como Gabriel Reches, Carlos Martín Eguía, Lucas Margarit, Fernando Molle, Francisco Garamona” (269-270).

³⁷¹ Nos referimos a las poetisas trabajadas por Alicia Genovese en *La doble voz: poetisas argentinas contemporáneas* (1998): Irene Gruss, Mirta Rosenberg, María del Carmen Colombo, Tamara Kamenzain y Diana Bellessi.

³⁷² La rebelión del 2001 fue la culminación de un proceso de crisis económica, política y social que iba aumentando desde la asunción del segundo gobierno de Carlos Menem. La disminución del PBI, la flexibilización laboral, la injerencia en las políticas internas de los acreedores internacionales como consecuencia de las políticas de endeudamiento entre otras cuestiones, trajeron aparejada una contracción económica que se vio reflejada en los recortes a jubilados, docentes, sistema público de salud, etc. El gobierno de la Alianza que había asumido el 10 de diciembre de 1999 dio continuidad a las mismas políticas económicas. Tres hechos terminaron acelerando la rebelión popular de 2001, por un lado el reclamo de los ahorristas que con el denominado “corralito” se veían en la imposibilidad de disponer libremente del dinero en efectivo de plazos fijos, cuentas corrientes y cajas de ahorro; en segundo lugar la pauperización económica de las clases populares que recurrieron a los saqueos a supermercados con el fin de abastecerse, metodología que comenzó a crecer a un ritmo exponencial a partir del 12 de diciembre de 2001; en tercer lugar la declaración del presidente por cadena nacional del Estado de sitio el 19 de diciembre de 2001.

emergentes que intentaron adoptar una perspectiva más federal a la hora de trazar una cartografía poética del presente, como es el caso de Ediciones en Danza (2001-) de Javier Cófreces o El Suri Porfiado (2007-) de Carlos Juárez Aldazábal. Fundamentalmente, surgieron propuestas tendientes a repensar los vínculos entre poesía y política, donde la historia, la memoria y el rol transformador del sujeto adquirieron un protagonismo revitalizado. En un contexto atravesado por la crisis económica y política, reemergieron preguntas en torno a los Setenta como forma de comprender los Noventa o de pensar alternativas a la hegemonía neoliberal luego de su estallido. Muchos de estos problemas aparecen como tópicos en los poetas más reflexivos de la década. En esta línea, Jorge Monteleone (2009) señala dos libros que considera fundamentales para los nuevos poetas de los 2000, los cuales simbolizan y expresan un giro respecto de la poesía escrita entonces: *Poesía civil* (2001) de Sergio Raimondi y *La impresión de un folleto* (2003) de Mario Arteca.

Con estos cambios abruptos asistimos a un paulatino agotamiento del modelo objetivista. Las alternativas más utilizadas por los poetas en el siglo XXI van de un retorno a la poesía sentimental, de corte intimista, a una poesía política que se apropia de las tradiciones sesentistas ya no con la intención de ridiculizarlas, sino haciéndolas productivas para pensar el Estado y lo político en la nueva década. Por otro lado, los poetas que reelaboran el pulso neobarroco, lo asimilan más depurado luego de la confrontación con el objetivismo. Señalamos finalmente que todo “lo nuevo” que podemos encontrar en los últimos veinte años de poesía argentina se sigue definiendo en relación amistosa o conflictiva con las rupturas que los jóvenes poetas de los noventa habían establecido respecto de la tradición. Así, plantean una relación completamente diferente a la que ellos mantenían cuando ingresaron al campo respecto de las producciones del pasado reciente, es decir los sesenta-setenta. Veinte años después de su irrupción, podemos visualizar con mayor claridad aquellos rechazos como consecuencia del corte cultural que significó el genocidio, así como la ruptura en la transmisión de las experiencias que produjo y que al comenzar el capítulo, veíamos reflejada en el balance de Fondebrider. Resulta significativo que un panorama de desconexión semejante ya percibía como problemático este poeta y crítico en las postrimerías de la dictadura, cuando se preguntaba por qué los jóvenes poetas desconocían nuestra tradición lírica y se refugiaban en las traducciones:

Creo que la primera de las razones de la alienación de la joven lírica argentina se encuentra en la crisis política, económica y social que condiciona nuestra cultura. Si

consideramos que una de las posibles maneras de descuidar lo propio es omitir su existencia estamos de lleno en el punto neurálgico del problema. La omisión posee varias formas: censura, insuficiencia económica, parcialidad crítica, oportunismo, etcétera. Ante la falta de modelos anteriores a los cuales recurrir para avalar una intención presente nos vemos obligados a buscar modelos foráneos. Esto no sería traumático si en nuestra tradición no nos fuera posible encontrar lo que buscamos (...). Un ejemplo de este estado de las cosas, y conste que hablamos de poetas jóvenes, sería la consideración que muchos hacen respecto del coloquialismo y su parentesco con la poesía norteamericana de los 50 cuando dentro de nuestra propia poesía González Tuñón o Nicolás Olivari ya manejaban ese recurso en las primeras décadas del siglo (Fondebrider, 1982: 16).

Ahora bien, si afirmamos que los jóvenes poetas de los 2000 piensan el campo actual a la luz de la “poesía de los noventa”, debemos preguntarnos qué sentidos asignan a esa categoría. Más allá de los sentidos residuales que todavía persisten en films como los de Mario Varela o Alejandro Rubio, realizados con el fin de situar en la historia de la poesía y erigir en representativo al grupo del que formaron parte, el sentido hegemónico de la categoría se caracteriza por homogeneizar las producciones y olvidar u omitir las divergencias que fuimos puntuando en las distintas formaciones. La bibliografía especializada suele ofrecer un muestrario sin fisuras, compacto, de una poesía que no duda en definir como de resistencia. La cristalización de esta concepción fue la antología *La tendencia materialista* (2012) de Selci, Mazzoni y Kesselman,³⁷³ aunque también ellos dejaron fuera del recorte a los y las poetas del siglo.³⁷⁴ En una reseña del libro, Matías Moscardi se preguntaba qué intereses podrían haber motivado una selección que incluía a Casas, Desiderio, Gambarotta, Rubio, Cucurto, Laguna y Raimondi:

La tendencia materialista tiene un doble horizonte. Por un lado, busca, deliberadamente, encontrar “un público más amplio” para estos textos. Por el otro, no debemos olvidar que los autores antologados ya están relativamente consagrados: Casas ganó el premio Anna Seghers en 2007 y acaba de publicar *Horla City* (2010), su obra poética reunida, en Emecé, con un éxito de ventas desorbitante para un libro de poesía; en 2007, Sergio Raimondi recibió la beca Guggenheim por su proyecto *Para un diccionario crítico de la lengua y Poesía civil* fue reeditado recientemente (17 grises, 2010); Fernanda Laguna acaba de publicar *Control o no control*, su obra poética reunida (Mansalva, 2012); el año pasado, Mansalva y Vox reeditaron *Punctum*, de Martín Gambarotta (Mansalva/Vox, 2011), que en los últimos años ha sido entrevistado por distintos medios; Cucurto es casi famoso; los tres primeros libros de Juan Desiderio fueron reeditados por Vox en un solo volumen cuyos ejemplares se agotaron al instante. Quiero decir que, en *La tendencia materialista*, Kesselman, Mazzoni y Selci reúnen, sin voluntad de novedad (“nuestra antología [...] no está presentando ninguna ‘nueva poesía’”), lo que ya estaba de relieve en el campo poético argentino de los últimos años,

³⁷³ Los autores comenzaron con la construcción de esta tradición selectiva desde los sitios web de la revista *Éxito* (2005-2007) y *Planta* (2007-).

³⁷⁴ Mientras que los poetas más representativos de las otras formaciones publicaron su poesía reunida en el transcurso de los 2000, los del siglo recién ahora están siendo homenajeados con la reedición de sus libros. Por ejemplo, la poesía reunida de Carlos Battilana y de Osvaldo Bossi se publicó recién en 2019.

–y de ahí su asumida obviedad, su redundancia–, a la vez que apuntan a buscar/construir un público más amplio (Moscardi, 2014: 2).

Consideramos que la operación de los autores de *La tendencia materialista* no buscó la consagración de los poetas seleccionados sino que se propuso diluir las diferencias estéticas y políticas, que tal como nos propusimos demostrar en este apartado se manifestaban explícitamente en el contexto de su emergencia. La operación de Selci, Mazzoni y Kesselman radica en la construcción de la “poesía de los noventa” como una tradición de resistencia. Desde un posicionamiento político que se sitúa en el campo popular, consideramos que los críticos se propusieron transportar al terreno de la poesía, la estrofa que la Juventud Peronista de los 2000 le añadió a “Los muchachos peronistas”: “Resistimos en los noventa / volvimos en 2003 / Junto a Néstor y Cristina / la gloriosa JP”. Como veremos en el caso de Gambarotta, Rubio o Raimondi, efectivamente hubo una crítica política al neoliberalismo desde la poesía, pero ¿podemos decir lo mismo de los otros autores?³⁷⁵ Por otra parte, la estrategia de sumar a los poetas ubicados en el centro del campo con el fin de construir hegemonía política para dar la batalla cultural,³⁷⁶ ¿no estaría promoviendo una política cultural sobre un terreno inestable o

³⁷⁵ Sólo tres años antes Vega escribía en las páginas del diario *Crítica*: “Lo que quiero decir es la puta que los parió a los Kirchner, déjense de joder con los de planes de autos, de heladeras, de Planes Trabajar y ahora la nueva ocurrencia de Cristina ¡boletos electrónicos, como si estuviéramos en Alemania! La gente no tiene ni para comer, ni donde vivir y estos hijos de puta largan planes de autos... Es el gobierno más impopular que vi en mi vida. A estos, de peronistas, no les queda ni el escudito [...] ¡Dejen de gobernar para los que más tienen! [...] ¡Abajo esta democracia de ladrones que gobiernan y policías que secuestran gente! ¡Que venga una dictadura, una tiranía, ya!”. Un año después de la salida de *La tendencia materialista* Vega publicó por VOX lo que a simple vista –es decir, no pasando más allá de su tapa– sería un posicionamiento público cercano al kirchnerismo *Hombre de Cristina* (2013). Sin embargo, la intención de Cucurto de acomodarse –“los escritores no están acostumbrados al marketing, pero a mí me gusta” (Friera, 2007-b)– dentro de la lectura de los noventa propuesta por Selci, Mazzoni y Kesselman no se traduce en un cambio formal en su escritura. La estructura de sentimiento de Cucurto sigue siendo la postura cínica y banal de los noventa que reprodujeron los discursos dominantes, leemos en “Poema de la 125”: “También soy un hijo de desaparecido. / A mí también me torturaron / y de hecho me torturan. / Hace 24 hs., que me chupan sin parar. / Cada día que comienza hacen 24 hs... / Cada día que comienza ya pasaron para mí / sus 24 horas de una tortura o chupamiento. / No es más fácil que antes. / La situación es esta. Soy un desaparecido presente. / Mi jerarquía política no es más grande que mis dudas humanas (...) / (Yo) que estoy tirado en la cama / muerto, quemado, degradado / por las circunstancias, sin laburo, / con cuatro hijos Para alimentar, / no sirvo ni para extra de desaparecido. / Soy el tipo que pasa por la esquina. / gordo, feo, mal vestido, sin un peso. / Soy el tipo para el cual las cosas son más complicadas / de lo que deberían. / No es más fácil que antes. Mientras muchos reciben dinero / por la sangre derramada (sangre que no les corresponde) / y eso da cierto estatus social, cierto acomodo económico, / sin el menor esfuerzo, / sin el mayor sacrificio / explotando el árbol genealógico / el derecho del vínculo / de un ser que no existe más que en el recuerdo. / No es lo mismo” (Cucurto, 2013: 12).

³⁷⁶ En *Teoría de la militancia. Organización y poder popular* (2018) podemos encontrar una explicación de la operación crítica promovida por Selci “¿Se puede convencer a un Enemigo? Evidentemente no; como nuestra relación con él es antagónica, eso significa que no hay lenguaje común entre nosotros, así que tampoco hay lo que se llama “diálogo”. Pero la contradicción politización-cualunquismo no es antagónica, sino “en el seno del Pueblo”, de manera que *puede* haber lenguaje común. Y esta posibilidad de lenguaje común es lo que permite articular la noción misma de batalla cultural” (84). En este sentido “poesía de los noventa” permite disputar sentidos en torno a una de las expresiones de ese lenguaje común.

contradictorio?³⁷⁷ ¿no sería mejor buscar poéticas —que existieron y en abundancia— que se opusieron a los años neoliberales y que quedaron fuera del canon? Estas preguntas que hacen a la guerra de posiciones del campo popular tanto en la esfera de la poesía como de la política, tarde o temprano colisionan ante virajes “inesperados” o “traiciones” anunciadas.³⁷⁸

De la misma manera, este consenso también está presente entre quienes son críticos de las poéticas de los noventa y que consideran que cierta zona de la crítica se precipitó en asignar valor rápidamente mediante la conformación de distintas antologías. En esta evidencia se basó Jorge Monteleone para cerrar su antología *200 años de poesía argentina* a los nacidos en 1959 inclusive:

El corte tiene un criterio crítico. En su mayoría los poetas nacidos en 1960 pertenecen a la llamada “poesía de los noventa”. Ese amplio grupo ha tenido una gran difusión, además de revistas y páginas de Internet, en no menos de cinco antologías generales — por ejemplo, la de Daniel Freidemberg, *Poesía en la fisura* (1995); la de Arturo Carrera, *Monstruos. Antología de la joven poesía argentina* (2001); la de Gustavo López, *Antología de la nueva poesía argentina* (2009)— y algunas regionales, como la de Santiago Sylvester, *Poesía joven del noroeste argentino* (2008) (Monteleone, 2010: 4).

Luego de haber señalado algunas de las diferencias que existían entre las distintas formaciones culturales del campo poético de los Noventa, vamos a recapitular y analizar cuáles son los rasgos característicos compartidos entre los distintos grupos, pasibles de

³⁷⁷ El mismo mes en el que sale a la venta la antología, la revista *Otra parte* le realiza una entrevista a Martín Gambarotta. Cuando Nicolás Vilela le pregunta qué opina acerca de que Fabián Casas firmó una solicitada a favor de la candidatura de Hermes Binner, Gambarotta actualiza las diferencias políticas entre la formación de *18 whiskys* y *poesía.com*: “¿Cuál sería la función de firmar una solicitada apoyando a un candidato? Sería una especie de impulso, una sobreactuación si se quiere, de demostrar un compromiso político porque ahora el contexto es explícitamente político. Entonces, sin ánimo de condenar, la pregunta sería para qué, siendo que en el momento despolitizado la cosa no era tan evidente. Y eso —y quiero que se tome con pinzas porque no lo digo en el sentido más negativo de la palabra— es reaccionario, porque reacciona al contexto. Es una reacción y, como toda reacción, es un gesto al que no le encuentro sentido. La única solicitada que firmé fue en apoyo a la Ley de Medios. Claramente la posición del momento es: ok, si uno se va a politizar, va a activar, no va a firmar solicitadas porque, en ese sentido, una solicitada es una antigüedad, una especie de artefacto oxidado. A la vez, la declaración de un voto en las elecciones presidenciales no es una definición política, si vamos al caso. Definiciones políticas son otra cosa, a mi entender. Sí me parece que estoy en condiciones de dar opiniones políticas más macro o de otro tipo, por ejemplo decir “*La Nación* es un diario conservador”. Es una definición que considero importante. No digo que sea un mal diario, pero ordenemos las cosas. Firmar una solicitada es menos fuerte que eso” (Vilela, 2012).

³⁷⁸ Así, por ejemplo, recientemente un poeta de los noventa, analista político e identificado con el kirchnerismo consideró necesario levantar un busto a Carlos Saúl Menem. Martín Rodríguez rescata la reacción de Menem el 3 de diciembre de 1990 frente a la sublevación militar encabezada por Seineldín: “35 años de democracia no se cumplen todos los días. En el juicio final frente al Dios laico, cuando le tocó la bolilla militar al presidente Alfonsín, éste habrá dicho: ‘yo retrocedí, pero los enjuicié cuando eran ganadores, logré que el ejército vencedor de esa guerra sucia se juzgue a sí mismo’. Aplauso, medalla y beso. Cuando le tocó a Néstor Kirchner, el pingüino habrá dicho: ‘yo los agarré cansados, les bajé el cuadro, los pasee por todos los tribunales que pude’. Aplauso, medalla y beso. Ese día que alguna vez llegará, y frente a ese Dios, Menem dirá: ‘yo los indulté... pero les disparé’. Un busto ahí” (Rodríguez, 2018).

ser interpretados como expresión de una estructura de sentimiento presente en la poesía joven de la posdictadura. Esto nos permitiría resituar las escrituras de los hijos y las hijas de la militancia setentista respecto de dicha estructura de sentimiento, para dar cuenta de los modos en que, tal como adelantamos en el capítulo 2, expresaron una estructura de sentimiento alternativa.

La estructura de sentimiento noventista: desencanto y apatía

“Es una murga, marcha en la noche de Varsovia, hace milagros
Con las máscaras, confunde
A un público polaco.
Los estudiantes de Cracovia miran desconcertados:
Nunca han visto
Nada igual en sus libros.
No es carnaval, no es sábado
No es una murga, no se marcha, nadie ve
No hay niebla, es una murga
Son serpentina, es papel picado, el éter frío”
Néstor Perlongher, “La murga, los polacos” (1980)

En un trabajo crítico sobre el corpus “poesía de los noventa”, Daniel Freidemberg se preguntaba acerca de la función de la parodia en estas escrituras

¿A qué se llama paródico? ¿Sea lo que fuere, qué gravitación tiene en la poesía que se está haciendo en la Argentina? ¿Se lo podría entender como un síntoma de algo que puja por acceder a la palabra, en el campo mismo de lo poético y/o en el de eso que se llama “la sociedad”? ¿Existe, en todo caso, y llámese “parodia” o como se llame, algo que realmente aparezca como nuevo o como distintivo de este momento, si es que pudiera ser determinado? ¿Pierde y/o gana algo la poesía con el cambio? (Freidemberg, 2006: 145).

Tal como vimos, para una amplia zona de la poesía de los noventa –transversal a todas las formaciones y redes de poetas–, la obra de Leónidas Lamborghini se constituyó en un referente insoslayable. Freidemberg no detecta un uso más extensivo de la parodia que en otros períodos históricos sino la entronización de la misma como valor en sí. Por otra parte, resulta muy significativa la tendencia que advierte en los estudios especializados de referirse a “lo paródico” como sinónimo de “un desencanto, una actitud que tiende a desacralizar todo hasta, en algunos casos, no tomar nada en serio, o –avanzando otro paso– una trivialización de la mirada y el pensamiento, una desdramatización cínica que suele resolverse en una estética de la insensibilidad y/o una ética de la indiferencia” (Freidemberg, 2006: 147).

Consideramos que este sentir que adopta la forma de lo paródico y que se lee en los poemas de los jóvenes que publican durante el período, estaría expresando una

estructura de sentimiento que atraviesa a la sociedad de la posdictadura. Elizabeth Jelin se refería en los siguientes términos a las sensaciones cotidianas por las que atravesaba la cultura popular en la primera mitad de los Noventa:

las dificultades económicas y la permanente ofensiva contra distintas facetas de la institucionalidad democrática significan desilusión y desencanto, un quiebre de esperanzas y proyectos, que se combinan con una incertidumbre generalizada. Esto se da en un marco cultural que cuenta con pocos mecanismos de solidaridad e intercambio alternativos, más allá de la familia y el parentesco. Comienzan a manifestarse entonces el refugio en la vida privada y en los símbolos del consumo, la apatía política, la sensación de que todo tiempo pasado fue mejor (inclusive el de la dictadura militar), y respuestas de desencanto hacia la política y hacia la democracia (Jelin, 1996: 38-39).

De alguna manera, este desencanto era directamente proporcional a las esperanzas que había despertado en el imaginario social el retorno de la democracia, frustradas en materia política, económica, social y judicial a fuerza de leyes de punto final, indultos, hiperinflación, corrupción, desocupación, etc. En un momento en que los discursos de la esfera de la política celebraban la inserción de la Argentina en el mundo –mediante lo que se ha conceptualizado como las relaciones carnales con EEUU–,³⁷⁹ la reducción inflacionaria, la bonanza económica y la promoción de un imaginario en el que aprender inglés y computación eran sinónimo de modernización y crecimiento económico individual, la cultura realmente vivida expresaba a través de diferentes productos culturales, experiencias no tan triunfalistas.

Podemos esbozar una descripción de la estructura de sentimiento del período a partir de la incredulidad respecto del sistema de representación política, el desánimo con que se vivía, la supuesta fe en la salvación individual y el cinismo como estrategia de adaptación. El culto al éxito individual se erigió en principio de valoración moral, mientras que los que “perdieron” (Svampa, 2001) con el pasaje del Estado al Mercado fueron considerados un obstáculo para esa pretendida realización. Las reacciones de la clase media ocupada o subocupada –el trabajo informal en el área metropolitana pasó del 17,2% en 1974 a 42,8% en 2002 (Adamovsky, 2009: 426)– ante el emergente movimiento de trabajadores desocupados o piqueteros se tradujo en el rechazo y el llamado al orden y a la represión. Como señala Ezequiel Adamovsky:

³⁷⁹ Este alineamiento privilegiado con los Estados Unidos en política exterior tuvo su origen en el concepto de “realismo periférico”: “se vinculó con la percepción de que el orden internacional emergente, tras el fin de la Guerra Fría, suponía el establecimiento de una plena hegemonía norteamericana. Por lo tanto, desde dicha perspectiva, la aceptación realista de ese liderazgo permitía alcanzar beneficios económicos entre los que se contaban la atracción de inversiones y una mayor fluidez en las negociaciones con los bancos y los organismos financieros” (Rapoport, 2006: 953). Esta subordinación quedó sellada el 17 de septiembre de 1990 con el envío de naves y tropas argentinas al Golfo Pérsico para participar en el bloqueo contra Irak.

la fragmentación de la clase media no fue sólo una cuestión de ingresos o de lugar de residencia. La cultura del consumo, el dinero fácil y el individualismo extremo que acompañó la imposición del neoliberalismo arrasó con buena parte de los valores más austeros y solidarios (o incluso igualitaristas) que todavía existían en la sociedad argentina (2009: 429).

Este cambio cultural llevó a que los efectos de las políticas neoliberales no se percibieran en toda su magnitud hasta el año 1998, “gracias a la entrada de capitales por las privatizaciones y a los préstamos y refinanciaciones constantes con el FMI” (Adamovsky, 2009: 423). Mientras tanto, los efectos sociales de la flexibilización laboral, las privatizaciones, la desocupación y la caída en la pobreza de vastos sectores de la clase media dieron lugar a una lumpenización de sus prácticas culturales que no sólo tuvo su expresión en la poesía sino en otros ámbitos como el cine, con la aparición del Nuevo Cine Argentino que como señala Nicolás Prividera (2014) caía en un olvido nada inocente de su homónimo de los Sesenta.

Las clases populares marginalizadas entran entonces en el régimen de representación como un territorio de violencia y peligro que no obstante seduce a los personajes de clase media, porque en su contacto realizan una adaptación al habitus que les permitirá sobrevivir en un futuro cercano. Podemos reconocer esta estructura de sentimiento en dos producciones culturales de la época. En primer lugar, en la letra de “Alta suciedad” de Andrés Calamaro, cuyo disco homónimo de 1997 fue el más vendido del año. Allí encontramos una descripción (consejo) muy significativa: “Babe³⁸⁰ tiene prisa / por aprender a ladrar / si solo es un cerdo / nadie lo respetará”. Por otra parte, en la serie televisiva *Okupas* (2000) de Bruno Stagnaro, el personaje de Ricardo (Rodrigo de la Serna) un hijo de la clase media, se siente seducido por el universo de los excluidos por el modelo económico neoliberal. En la narración de su iniciación, en el “aprender a ladrar”, los sectores populares se constituyen en vehículos de una violencia multidireccional que amenaza incluso con violarlo en el departamento de un *dealer* de Dock Sud, a la manera del unitario de “El matadero” [1871] de Esteban Echeverría. Este régimen de representación, lo encontramos ampliamente elaborado por las formaciones realistas de la poesía de los noventa.

Un proceso de intercambio cultural inverso y complementario al anterior se produce con la canonización del kitsch, que hasta entonces había sido la estética distintiva de una cultura a la que las clases dominantes consideraban degradada, la popular:

³⁸⁰ Alusión a la película de Disney *Babe, el chanchito valiente* (1995).

En rigor, ya una revisión etimológica estricta –como la realizada por teóricos como Ludwig Giesz (*Phänomenologie des Kitsches*, 1960) y Walther Killy (*Deutscher Kitsch*, 1962)– revela el carácter peyorativo que exhibe el término al diferenciarlo del gran arte de las élites: lo nimio, la falsedad, la basura son sentidos convocados por las palabras alemanas *kitsch*, *kitschen*, *verkitschen*, que pueden utilizarse indistintamente para “barrer mugre de la calle”, “ensuciarse de barro”, “vender barato” o “vender gato por liebre” –en referencia a esos muebles a los cuales se les da un tratamiento especial al hacerlos brillar con la pátina de lo antiguo–. En todo caso, resuena aquí esa letra “K” que las políticas conservadoras consideraban propias del ámbito doméstico y femenino: *Kirche*, *Kinder*, *Küche* (iglesia, niños y cocina) (Néspolo, 2020: 12).

Parte de este segundo intercambio cultural estuvo motivado por la fascinación que a la oligarquía diversificada le produjo un personaje como Carlos Saúl Menem, proveniente de un movimiento que históricamente había interpretado las demandas insatisfechas de las clases populares. El peronismo se había transformado en un aliado estratégico para continuar con el proceso de acumulación, extranjerización y fuga de capitales iniciado durante el genocidio. Adamovsky caracteriza al período 1983-1995 como los años del “‘disciplinamiento final’ de la sociedad argentina. Fue en este período que le élite finalmente consiguió quebrar las últimas resistencias sociales para poner en marcha las profundas reformas que se habían anticipado ya con el ‘Rodrigazo’ y que los militares no habían terminado de imponer” (2009: 421-422).

Durante el año de la reelección de Menem (1995) el crítico francés Pierre Restany retrataba a la Argentina de la siguiente manera:

Los nuevos ricos menemistas detentan el poder del dinero y de los medios de comunicación. La gran mayoría de ellos es originaria de las provincias del norte y sobre todo de La Rioja. Tienen el estilo inconfundible de esa región, de ‘domingueros’ y ‘guarangos’, de campesinos endomingados y de catetos o ‘terroni’, en italiano. En la calle se les nota a cien metros, guarangos, kitsch, ordinarios y superficiales (Restany, 1995: 51).

Más allá de lo exagerado o inexacto de algunas afirmaciones, resulta realmente significativo el análisis de cómo reaccionaban frente a ese contexto los artistas plásticos nucleados en torno a la galería del Centro Cultural Ricardo Rojas, dirigida por Jorge Gumier Maier:

una actitud sincrónica con la Argentina de Menem: un vitalismo kitsch, una cultura citacionista, un auténtico sentido existencial de la decoración [...]. La hora de los fanatismos ha pasado, la situación actual es un hecho objetivo que se impone como tal, y la mejor forma de participar en su dinámica interna es utilizar al máximo la dimensión existencial de la libertad: sentirse a gusto hoy (Ídem.).

De esta manera, se produce cierta analogía entre el kitsch representado por la clase gobernante y el kitsch de los jóvenes artistas noventistas. Mediante el feísmo y el cruce entre elementos simbólicos de lo popular y lo lujoso, condensado en una imagen

gastronómica: “la pizza con champán”, entró en el régimen de representación la fiesta (neo)neobarroca, la diversión y la ilusión momentánea de que la inminencia de un futuro apocalíptico puede dilatarse. Este régimen ingresa al campo de la poesía con las formaciones pop y un antecedente claro también lo encontramos en el disco de otra banda de rock, Suárez. El tema “Prueba de valor” de *Horrible* (1995) –todo un manifiesto estético– dice:

Cuantas cosas por probar, nada es dulce. / Cuantas cosas por probar, ninguna es igual. / Pocos días quedan, muchas veces más / Vas a ver lo que te dan. / Huérfanos los dos. / Quiero resbalarme hoy, hasta el fondo verde. / Una prueba de valor, que nadie va a ver. / El día se acaba, / la noche también / vas a ver lo que te da. / Voy a ir y venir, voy a pasarla bien pidiendo todo lo que quiero.

Esta canción pone en escena varios de los tópicos que las escrituras de Belleza y Felicidad van a transitar con posterioridad: la inminencia del fin “pocos días quedan”, la entrega al consumo “cuántas cosas por probar”, el signo generacional de la orfandad que deviene en voz infantilizada que “pide todo”. Sin embargo, todavía encontramos en el texto un distanciamiento crítico y paródico del consumo como valor que se va a perder en sus epígonos, Bléfari en el último verso imposita la voz imitando a una “niña caprichosa” y advierte que no existe una zona de confort en ese paraíso artificial, “nada es dulce”. Este motivo será una constante en otros momentos de su producción.³⁸¹

Por otra parte, consideramos que uno de los mecanismos –no el único– centrales a través de los cuales las producciones culturales consideradas kitsch por las clases dominantes pudieron “ascender” de clase y ser apropiadas se dio mediante el uso constante de la parodia. El distanciamiento burlesco que ofrece esta figura respecto de lo imitado oficia como traducción que permite a las clases altas apropiarse de esa cultura sin contradicciones. Con un claro ejemplo podremos apreciar cómo operaba este fenómeno en la industria cultural.

Uno de los programas televisivos más vistos entonces era Videomatch (1990-2004) conducido por Marcelo Tinelli.³⁸² En el año 1996 la producción edita el CD de uno de los personajes emergentes del ciclo que se caracterizaba por parodiar a un cantante de cumbia, género identificado con lo popular que por entonces estaba renovándose con la

³⁸¹ La ironía en relación al consumo como valor vuelve a aparecer por ejemplo en el tema “Vidrieras” de su primer disco solista *Estaciones* (2005): “No te importa que nadie te quiera / solo te interesa ver las vidrieras. / Un avión se pierde en las nubes / y tu cara en un reflejo cualquiera. / Debe ser un día muy especial (ah ah ah, ah ah ah) / caminando por la ciudad (ah ah ah, ah ah ah)”.

³⁸² Consagrado con la entrega en 1997 del Premio Martín Fierro de Oro a la producción audiovisual de “excelente calidad”, es decir, alto rating.

entrada al campo de una segunda generación: Commanche, Montana, Los chacales.³⁸³ Lo característico del personaje de El Lobizón del Oeste (Sergio Gonal) era la utilización de una picaresca por momentos soez que todavía no había ingresado al régimen de representación de la cumbia, como sí lo hizo en 1999 con el subgénero de la cumbia villera. De manera significativa, el disco encabezó la lista de los más vendidos del año (triple platino). El intérprete recordó que “había un tercer disco pactado, pero no lo quise hacer. Había mucha confusión, la gente creía que El Lobizón era un cantante como Pocho La Pantera” (Andisco, 2015). De hecho, el actor devenido cantante llegó a realizar giras no sólo por el interior del país sino por varios países de Latinoamérica. En un contexto en el que la política y la vida se ficcionalizan, tal como vimos en el capítulo 3, la parodia vivida como lo real legitimaba el *statu quo*.

Volviendo a la pregunta que se realizaba Freidemberg en 2006, dentro de este contexto cultural lo percibido en su momento como novedoso en la poesía, lejos estuvo de producir efectos revulsivos, por el contrario algunos gestos reafirmaban la cultura dominante. Veamos ahora un ejemplo de cómo se expresaba esta estructura de sentimiento en la poesía y cómo lo paródico devenía cinismo. Santiago Llach, ganador del Segundo Concurso Hispanoamericano *Diario de Poesía*, escribía en “Arnaut en Cachaca”,³⁸⁴ publicado en *Diario de poesía* n° 49:

[...] Una vez en este país hubo una guerra. / En el país era importante aniquilar la subversión / y todo eso. / En el país están todos hasta las tetas. / La mala leche en la cara de los caretas. / Las bombas molotov en la cara de las conchetas. / La tortita editorial en la cola de los poetas. / Quebracho. Roña Castro. Roña criolla. / Agrupación Universitaria Venceremos. / Hijos. / Hijos de puta. / Hijos por la identidad y la justicia contra el olvido y el / silencio / gritando / hijos de puta. / Hijos / de puta (Llach, 1999: 9).

³⁸³ Jimena Néspolo señala que la recepción del género folk “cumbia colombiana” lo realizaron en la década del Sesenta las clases medias y que a comienzos de los Setenta comenzó el proceso de apropiación por parte de la cultura popular. En los Noventa: “el desarrollo tecnológico y la misma concepción económica que excluía socialmente a los jóvenes les permitían comprar instrumentos importados relativamente baratos de producción y grabación de música. Vista desde afuera, la “bailanta” fue caracterizada como grotesca, chabacana o vulgar, al ser relacionada con otros espacios musicales transitados por los sectores medios, sin que ello hiciera mella en su creciente popularidad” (Néspolo, 2020: 99).

³⁸⁴ Una reescritura de este poema fue publicada en la antología *Monstruos* (2001) de Arturo Carrera. Allí se omitía la referencia a H.I.J.O.S., su lugar en la estructura de los versos lo ocupaba la Federación Universitaria de Buenos Aires (FUBA). En *Seudo* (2012[2000]), Martín Gambarotta también recurre a la figura cultural de Arnaut Daniel, trovador provenzal del siglo XII. Allí encontramos, lo que podría interpretarse como una respuesta polémica al poema de Llach; Arnaut es el poeta que se evade de su contexto social: “Che Arnaut esas estrellas / te tomaron por bolololuludo / hicieron de tu músculo un molusco / y la música hace temblar tus manos de manteca” (66); “yo, en este caso Seudo-Arnaut, vengo / de dormir la siesta seriada / todavía encomendado al moisés / después de practicar maniobras de evasión” (130). Arnaut como código cultural para la generación del Noventa fue introducido por Leónidas Lamborghini, quién recomendaba leerlo en provenzal, aunque también por el ensayo sobre el poeta del *trovar ric* realizado por Ezra Pound, otro de los poetas más leídos por esta generación.

Es habitual que las manifestaciones críticas del corpus “poesía de los noventa” señalen la apoliticidad de la misma. Sin embargo, como vemos en el fragmento del extenso poema de Llach, el mismo no carece de un claro posicionamiento político, por el contrario, este va a estar puesto en función de la reproducción de la realización simbólica del genocidio.³⁸⁵ El extenso poema trabaja con la figura de Arnaut Daniel, el cual se convierte en personaje cultural y voz poética que incorpora a los versos del yo que lo presenta en tercera persona, cinco poemas “mínimos”, uno de ellos una solicitada publicada en diarios “La moral en el arte” y una reescritura de la misma, es decir una parodia de la parodia. “Arnaut en Cachaca” reproduce todos los tópicos del “noventismo” (Freidemberg, 2006): la utilización de un lenguaje degradado, marginalizado; la irrupción de figuras massmediáticas: Víctor Laplace, Walter Nélon, Mariano Grondona, etc; de marcas comerciales: Quilmes, Mantecol, etc., las cuales producen un entrecruzamiento entre lo culto y lo popular por acumulación de enumeraciones fragmentarias, que repercute, por carencia de un distanciamiento crítico, en el cinismo y el conformismo de sentencias como: “La cultura es una verdadera mierda. / La literatura es una industria. / No queda más espacio para el arte por el arte”. El lenguaje remite a una violencia expansiva e intensiva que se expresa en abruptos cortes de versos, rasgo propio de la escritura poética nucleada en torno a *poesía.com*, tal como lo analizaremos en el próximo capítulo, solo que en este caso se adapta a los sentidos dominantes que responden a las violencias que ejerce el Estado neoliberal y las clases dominantes; no se las cuestiona sino que se reproduce un modo de enunciación cínico respecto de las transformaciones neoliberales impulsadas por el menemismo.

El texto también habla de la imposibilidad de pensar una función social para la poesía, de allí que el yo poético se burle de Arnaut: “Enojado / porque en esta ciudad / escribir poemas no tiene efecto” pero también de los poetas que buscan intervenir en el campo de la política con sus versos, a los que se tilda (como a Arnaut) de moralistas: “La moral en el arte. La moral en el orto” (Llach, 1999: 9). Por otra parte, la voz del personaje

³⁸⁵ Para el caso argentino, este discurso gira en torno a la idea de que “nunca existió en la Argentina una articulación social contestataria, una actitud colectiva crítica y solidaria. Existieron, desde esta perspectiva, tan sólo algunos grupos de ‘delirantes’ que tomaron las armas, sin conexión con la sociedad en la que habían resuelto tomar dicha decisión, y existió, simultáneamente, un conjunto de miembros de las fuerzas armadas que, con el argumento de defender a la sociedad de estos grupos, implementaron un régimen capaz de ‘matar a cualquiera’. Reestablecida la ‘normalidad’, desaparecidos los ‘delirantes’ y vueltos a los cuarteles los militares, la sociedad se ha curado de la locura a la que la sometieron estos ‘dos demonios’” (Feierstein, 2007: 333). El razonamiento de Feierstein es claro, los efectos performativos de esta discursividad son la negación de la identidad y la transferencia de la culpa a las organizaciones políticas del pasado y del presente, las mismas deberían desaparecer.

Arnaut da cuenta del devenir cultural lumpen de las clases medias altas, tan celebrado por la crítica de los Noventa,³⁸⁶ y por Llach en poemas como “Los Mickey” de *La raza* (1998), de ahí que se permita jugar con esa ambivalencia de “hijos de puta” sin asumir del todo la incorrección política que implica este uso, en última instancia, Arnaut Daniel está drogado: “Yo a la mañana tomo merca y a la noche me fumo. / Yo tomo un montón de droga. / Yo escribo drogado” (Ídem.), no es responsable de sus actos, se definiría como apolítico, en tanto expresión de la politicidad neoliberal. De manera significativa, *Diario de poesía* en la página anterior a “Arnaut en Cachaca”, había publicado una selección de poemas de Emiliano Bustos (hijo del poeta desaparecido Miguel Ángel Bustos), quien caracterizó posteriormente a las poéticas del noventa bajo la metáfora de la venta de papel picado³⁸⁷. No sabemos si esta conjunción fue pensada por algún lector del Comité editorial o fruto del azar, pero ofrece un claro ejemplo de dos proyectos estéticos en pugna en cuanto a la forma de pensar la política, la historia y la poesía que resulta muy sintomático para el objetivo que nos propusimos de investigar otros modos de ser joven y escribir poesía en los noventa.³⁸⁸

³⁸⁶ Esta celebración se expresa en el dictamen del jurado del Segundo Premio *Diario de poesía* que consagra a Llach y a Vega. Esta tradición de legitimación crítica de representaciones literarias escritas desde los márgenes y que los recrean estéticamente se remonta a la última dictadura cívico-militar. Francine Massiello en “La Argentina durante el proceso: Las múltiples resistencias de la cultura” (1987) señala que desde 1976 la crítica cultural sigue privilegiando la marginalidad para responder a la autoridad del Estado. La estrategia de resistencia cultural a la monoglosia y al orden dictatorial que ensayaron distintos editores, escritores y artistas, según la autora, consistió en posicionarse desde dispositivos de enunciación marginales. Estos dispositivos (revistas, libros, canciones de rock) se caracterizaban por la heterogeneidad y el pluralismo de sus enunciadore, se posicionaban por fuera de la relación “dominadores/dominados” y proponían una relectura de la Nación desde la otredad. De esta manera, en la novela *La vida entera* (1981) de Juan Carlos Martini, por ejemplo, la representación de una villa en las afueras de Rosario y la centralidad de personajes que ejercen la prostitución, permitía al autor dar cuenta de la fragmentación del poder autoritario, así como también aludir a las víctimas del terrorismo de Estado mediante una alegoría. En las elaboraciones noventistas las condiciones de producción son otras y se percibe en ellas una “pasión de lo Real”, en términos de Badiou (2005), que precisaría ser analizada. A partir de la creación de un Gran Otro, los discursos oficiales tienden a crear una Otredad que opera como otro sujeto en sí mismo y se relaciona con cada individuo de forma particular, en muchos casos, suplantando a los individuos realmente existentes por maquinaciones simbólicas. Nos preguntamos ¿hasta qué punto el régimen de representación del lumpen en la poesía del período no se condice con las maquinaciones simbólicas del menemismo?

³⁸⁷ En el prólogo-manifiesto a la antología *Si Hamlet duda, le daremos muerte* (2010) Bustos menciona una anécdota verosímil, que ocurrió a la salida de unas jornadas sobre poesía argentina, en la que dos poetas-panelista-expositores se saludan y entre risas y abrazos expresan a viva voz: “les vendimos papel picado”. Los nombres asociados a los personajes en cuestión son los de Fabián Casas (“aclamado por la crítica”) y de Rodolfo Edwards (“fungido de arrabal”). Bustos se pregunta si la poesía de los Setenta podía darse el lujo superficial y frívolo de vender papel picado, cuando precisamente lo que marcó a esa generación fue el intento urgente de unir praxis vital, militancia política y literatura sin autonomizaciones. Esta metáfora del papel picado la retomaremos en el capítulo 8.

³⁸⁸ En una conversación con Alejandra Szir, la poeta me comentó que pudo leer el poema de Llach ni bien fue publicado por *Diario de poesía* y le cayó muy mal porque en pleno menemismo no era osado dirigirse de esa forma a los hijos e hijas de desaparecidos, al contrario, reforzaba los discursos dominantes. Por otra parte, también pudo advertir cierta correspondencia entre la poética de Bustos y la suya, en particular las

Nos centramos en el poema de Llach, entre muchos otros,³⁸⁹ porque reflexiona de manera temprana desde la poesía sobre lo que la crítica ha llamado “cualquierización”³⁹⁰ en las poéticas de los noventa, irónicamente expresa lo que piensa Arnaut al ver sus poemas publicados: “Esto es un dislate, piensa Arnaut cuando ve lo publicado. / Es el vale todo, el rompan todo, / cualquiera puede escribir” (9). El problema no radica en la democratización que supone que cualquiera pueda publicar poemas, sino que el gesto antilírico se agota cuando se conforma, no ejerce una actitud crítica sobre sus propias condiciones de producción, ni sobre las implicancias políticas que puedan tener sus obras y la cadena equivalencial neoliberal equipara todo, mediante un procesamiento que anula la diferencia.

A partir de este breve ejemplo que expresa la tendencia a la lumpenización de los sectores medios, podemos señalar algunas características generales y extensivas que atraviesan en mayor o menor medida, mediante un mayor o menor distanciamiento crítico, a todas las formaciones culturales que ingresan al campo en los Noventa. Veinte años después, interpretamos estos signos y figuras de la época como expresión de una estructura de sentimiento que tuvo mucho asidero en amplias zonas de la juventud de la posdictadura. A continuación vamos a relevar en una selección de poemas algunos de los patrones que consideramos más representativos del período, los cuales son transversales a todas las formaciones culturales. Acompañaremos cada ítem con poemas de autores representativos de las cuatro corrientes analizadas en el apartado previo:

evocaciones que les produjo el partido entre Argentina y Holanda en los Cuartos de final del Mundial de Francia '98. Las reminiscencias de la final del Mundial '78 son abordadas por los dos poetas, Bustos en uno de los poemas publicados en *Diario* “Argentina – Holanda, Mundial 1998” (1998: 8) y Szir en “El mundial holandés” (2006: 58) que fue escrito antes del partido.

³⁸⁹ También porque es hijo de Juan José Llach, un político liberal que comenzó militando en el Partido Demócrata Cristiano y a quien en los setenta los vientos de época acercaron al peronismo universitario de la Tendencia. Con la intervención de Ottalagano en 1974 quedó cesante y comenzó un viraje a la derecha: fue asesor del Ministerio de Economía del gobierno de Carlos Menem y Ministro de Educación bajo el gobierno de Fernando De la Rúa. Actualmente forma parte de la Unión Cívica Radical.

³⁹⁰ El primer crítico en expresarse en estos términos respecto de la “poesía de los noventa” fue Daniel Freidemberg. En su intervención en un ciclo de mesas redondas tituladas *Lo que sobra y lo que falta en los últimos veinte años de la literatura argentina* (2004) planteaba lo siguiente: “Dos cosas, entonces, para poner en la lista de lo que para mi gusto sobra: 1) autolimitación, una búsqueda de seguridad que achica las tentativas, un miedo a abandonar ciertos carriles, 2) conformismo, no hacia el mercado o la sociedad, sino hacia lo que manda o parece mandar el ‘ambiente’. Un hacer lo que hay que hacer para no quedar fuera del cuadro, no necesariamente adherir a un canon ni necesariamente romper un canon para llamar la atención, o, en caso de que eso sea lo que convenga, sí. De donde surge una tercera cosa que estaría sobrando: corporativismo, pulsión de pertenencia. Ahora bien, si eso sobra, habría algo que correspondientemente falta: ya lo vine insinuando a lo largo de esta intervención, y la palabra que tengo para definirlo es ‘crítica” (126).

1- El objetivismo y el neobarroco de los Ochenta se constituyen en referentes centrales de los que se nutren los proyectos de los jóvenes poetas, el primero con mayor gravitación en la primera mitad de los Noventa y el segundo, hacia el final de la década. Los poetas no se inscriben directamente en ellos sino que toman los elementos que consideran necesarios para desarrollar sus propias escrituras:

Los pensamientos son silenciosos como sombras, / oscuramente torpes al maniobrar / en la noche cerrada / hacia una idea sobre algo. / El cigarrillo se enciende / con su señal ígnea en equilibrio / permite contemplar los pensamientos. / Camiones que rompen filas / en lenta marcha atrás: cada cual / hace su maniobra y se aleja / y se pierde por el camino oscuro (Wittner, 2020:15).³⁹¹

No hay peras / ni bol, ni centro / de, ni mesa / no puede venir con / ésa: no hay peras / en un bol en el centro / de la mesa (Gambarotta, 2013: 17).³⁹²

el sol tocado por nuestros labios amarillos / tazas de porcelana mágica como alfombras de velador de / cielos / nubes pomposas y frías del norte de los sueños / con los ojos en blanco estupor vi tu enorme danza / alimentar olas de mi devoción tibia soplar lábiles vientos / la naturaleza de las hojas y los ojos verdes como el pelo / de conejos drogados bien / en el untable frenesí de nuestra miel de luna, mil besares / conozco el fresco sentimiento de dejar desear / sábados juntos como piedras de una construcción del / amor / nuestro sutil manicomio, casa, llena de muebles blandos / de corazón / armonización japonesa para las mañanas en que no han / despertado los seres humanos / las animalas van a nadar a nuestro atuendo, a nuestros / aposentos de agua rara / quisimos ver los vasos vivirnos al ver beber / qué sentimientos poco simples para disfrazar de algún / modo neutro, terso, lacio / qué enferma riqueza que no podemos aprovechar, ¡a la reserva! ¡a las bicicletas de pelo largo! / a ver volar los mejores sueños hacia nosotros mismos, / envueltos en telas de vicio / crac y respirar, biombos de paño de piel, fiestas / diminutas en los baños / respirar el terciopelo que te cubre y sopla, evidencia de tu / ser sutil (Bejerman, 2001).³⁹³

Mi cuerpo se replegó hasta adquirir / la liquidez y transparencia de un animal marino; / mitad piedra, mitad marino. Solo como Napoleón Solo, / herido y prófugo en la frontera bielorrusa, / escribo en los pliegues que deja un narrador anónimo. / Nada de esto sirve, disparan / separando a dos que jamás estuvieron unidos. / Como aquél invierno en que terminó la guerra; / muertos de miedo, encerrados en un tanque leíamos a Whitman, / mientras del cielo caían las bombas (Cassara, 2001).³⁹⁴

2- La representación de un presente intensificado, puro y plano que da cuenta del fin de la historia. La observación que realiza Mallol acerca de que “en los 90 por momentos parece no haber ni pasado ni futuro, sino un puro presente en el que no llega a constituirse ningún sentido ni ninguna identidad” (2017: 42), podría leerse, en términos de Feierstein, como efecto o síntoma de la realización simbólica del genocidio, específicamente en

³⁹¹ “Ventajas de fumar” de Laura Wittner originalmente publicado en *El pasillo de tren* (La Trompa de Falopo, 1996).

³⁹² Poema sin título publicado originalmente en *Seudo* (Vox, 2000).

³⁹³ “Crac y respirar” de Gabriela Bejerman publicado en *Crin* (Belleza y Felicidad, 2001).

³⁹⁴ “III” de Walter Cassara publicado en *El paseo del ciclista* (Ediciones Deldiego, 1998).

cuanto a las dificultades de construcción identitaria en los jóvenes de la posdictadura y en los modos en que se manifiestan estos conflictos en la poesía. La formación de Belleza y Felicidad radicaliza este rasgo. En palabras de Yuszczuk, “se da una desconexión entre pasado y presente en la mente del sujeto, de hecho, anula la posibilidad de que exista la historia” (2011: 388). Un clima de no futuro, de escepticismo punk atraviesa las escrituras;³⁹⁵ el poeta intenta atrapar el instante, lo describe, lo asedia:³⁹⁶

Los chicos ponen monedas en las vías / miran pasar el tren que lleva gente / hacia algún lado. / Entonces corren y sacan las monedas / alisadas por las ruedas y el acero; / se ríen, ponen más / sobre las mismas vías / y esperan el paso del próximo tren. / Bueno, eso es todo (Casas, 1990: 17).³⁹⁷

Martes cuatro, la ley nueva / todavía se discute, 99 por ciento / de humedad. El depto huele a coliflor, / en cientoveinticuatro planchas la grasa / crepita, las familias se desplazan hacia la mesa / y juegan con el cuchillo, el tenedor, el vaso, la cuchara. / Estoy liquidado, mi hijo también, / por otra parte; pero él / no debe saberlo, debe pensar que aún hay lugar / entre esos que son, van, vienen, / se mueven, edifican. Para salvarlo / del tedio vecinal yo mismo edificué / un búnker en el living; sentados atrás / de la metra soviética miramos todo el día / televisión por cable. / Jueves ocho, la ley no salió, media ciudad / respira aliviada, la otra mitad / se pincha el ojo al tratar de ensartar / otro bocado de carne. Sábado seis / o sábado siete, el nene ya gatea, resistimos / con la última tira de munición; tengo miedo / a que corten la luz, bajen el martillo / y el anuncio llegue en forma de aullido / de lechón desangrado hasta donde estoy / con la mochila a los pies, el bebé a la espalda, / mordiendo comida fría (Rubio, 1997:11).³⁹⁸

Las lágrimas vienen al Festival de / canciones tristes. / Son todas distintas, son todas lágrimas / por distintas razones / lágrimas de amor, lágrimas de dolor, / lágrimas de distancia, y al final / lágrimas de felicidad. / Pero estas no sé si existen. / Parece que los días de sol la gente no / sabe qué hacer: / paralizarse en la vereda. / Al menos a mí me pasa, la parálisis, / estar muda, cerrar los ojos. / Ayer dijeron que se terminaba / el mundo. Nostradamus lo había predicho hacía / más de mil años. El eclipse, la / alineación. / Pero no pasó nada. / Si lo pienso detenidamente, es terrible, / es un golpe

³⁹⁵ Belleza y Felicidad adquiere el sentido de una fiesta de fin del mundo, el goce de la despedida inminente, del fin de la historia. Por eso no comprendemos dónde radicaría la resistencia que los estudios críticos muchas veces les asignan, por ejemplo Marina Yuszczuk (2011) cuando dice que la banalidad en Belleza y Felicidad “es un modo transgresor de prescindencia frente a la cosa pública que se impuso como parte de la problemática vigente” (366), curiosa resistencia.

³⁹⁶ Martín Prieto, que podría ser considerado un hermano mayor de esta generación, consideraba que la diferencia fundamental entre los jóvenes objetivistas de los Ochenta y los de los Noventa radicaba en el absolutismo del presente y la mirada antiprogresista en materia política: “Para nosotros, pero tal vez sólo para nosotros dos [García Helder], no hablemos en nombre de una generación, es importante entablar algún tipo de relación orgánica y de largo alcance con la historia literaria, ser culto es un valor y también lo es ser progresista, en el sentido ideológico que tiene el término, no en clave electoral, como se lo entiende hoy, ¿no?, “el voto progresista”. ¿Qué hubo en el medio? La dictadura, naturalmente, y la televisión. Haber hecho la escuela secundaria entre Isabel Perón y Videla, y toda la universidad bajo el signo de la barbarie procesista. A la ignorancia y a la inmoralidad de casi todos los profesores había que imponerle algún tipo de contrapeso. La tentación, muchas veces, era la desidia y el desinterés. Nosotros preferimos mantenernos activos: escribir, estudiar, publicar, intervenir” (Gambarotta y Rubio, 2000).

³⁹⁷ “Paso a nivel en Chacarita” de Fabián Casas, publicado en *Tuca* (Libros de Tierra Firme, 1990).

³⁹⁸ “La información” de Alejandro Rubio fue publicado en *Música mala* (Vox, 1997).

muy fuerte para mí, / yo había creído que en verdad se / terminaba el mundo, / que se terminaba todo. / Había llamado a las personas queridas / para despedirme / te amo, te amo, te amo, te amo, / te amo, te amo, te amo, te amo / y había sentido un calor en el cuerpo. / El cielo ayer tarde estaba raro. Naranja / y violeta, extraño, a franjas, veteado, / como el pelo de un perro callejero. / El cielo del día antes del fin del mundo, / pensé, y es lo que seguramente / pensaron todos los que lo vieron. / ¡Ese cielo! / Parada en la vereda como estoy ahora / miré hacia el lugar de donde vienen / menos autos y suspiré, y mi cuerpo fue / raptado por las vueltas del amor. / Me fui a dormir sola. Me dormí leyendo / un libro. De Freud. / Era tan tonto leer, pero yo leía. / Cuando estaba tan emocionada a la / tarde por la venida del fin del mundo / no sabía si era miedo o excitación. / El miedo tenía que ver con agonizar, la / excitación con ver el cielo encendido. / Ver fuego en el cielo y sentir la fuerza / de miles de siglos detenerse por un / solo instante en un solo lugar. / El lugar tenía como nombre “Fin” y / también se llamaba “Yo”. / A las cuatro de la mañana me despertó el teléfono, era Gary que decía que el / mundo ya se había terminado hacía / dos décadas. / Desde el 70 todo lo que pasa es irreal / dijo, un poco cansado porque venía de / una fiesta en la que habían bailado / mucho para despedir al mundo. / No sé, le / respondí, yo nací en el 73 no / he vivido tanto tiempo. / Si el mundo se hubiese terminado / hubiésemos muerto todos abrazados, / viendo las cosas estrellarse, / y lo mejor de todo es que yo hubiese / concretado un sueño de infancia. / A los diez años, durante la hora de / clase yo soñaba que el mundo se / acababa en cualquier momento, por / una guerra o por cualquier cosa, / iba a pasar en el recreo, todos los / compañeros juntos, mi mejor amiga / y el chico del que yo gustaba a mi lado, / sin padres, moriríamos libres en la / escuela todo el grado a la vez (Pavón, 2000).³⁹⁹

En el poema de Pavón se filtra la memoria, dado que ubica el fin del mundo en el contexto de la Guerra de Malvinas, cuando la poeta tenía 10 años, lo cual de alguna manera explica la persistencia de una voz y un punto de vista infantilizado en los escritos de esta formación que se relaciona con el fin de la dictadura y el fenómeno que Bustos define como “el tambor de hojalata”. Sin embargo, en los poetas que ubicamos en la corriente del sigilo, si bien hay un trabajo con lo efímero del instante presente, la memoria se filtra y acecha desde los objetos o como espectro y de ella dependen las percepciones sobre el entorno para voces que son adultas:

Los faros del auto iluminan la ruta. / ¿Cómo podremos decir lo que debe ser dicho, / si cuatro amigos viajan, perdido el tiempo / en que se visitaban? Largo y viejo / es el auto: la edad de las visitas / se ha ido con los éxtasis. Ni la más pequeña / de las lágrimas cabe en las palabras. / Los conduce la noche, si no lo sombrío / encierro de esa cápsula arrojada / en el camino, a hablar, ¿con qué propósito? / Uno por uno, aunque se dirigiesen / a los demás, siempre sería uno. / El presente, en efecto, es igual para todos, / pero lo que se pierde nunca lo es: / así el instante de sus palabras permanece / virtual y simplemente separado del resto (Mattoni, 2007: 49).⁴⁰⁰

³⁹⁹ “El festival de las lágrimas” de Cecilia Pavón, publicado en una plaqueta con el mismo título (Belleza y Felicidad, 2000).

⁴⁰⁰ “Las calamidades” de Silvio Mattoni integra la composición “Oscura noche en duelo” de *Tres poemas dramáticos* publicado en 1995 por Alción.

3- Una tendencia a ensanchar los materiales y los discursos que pueden formar parte de lo literario, en consonancia con un rechazo bastante extendido por reelaborar o reflexionar sobre alguna tradición poética previa, que como señala Bourdieu (2015: 109) son modos de disputa por la legitimidad literaria. Ana Porrúa observaba que “desde lo explícito algunos poetas de los 90 parecen no tener padres literarios [...] los nuevos poetas de los 90 remiten, cuando lo hacen, a uno o dos autores, más que a una poética previa” (2003: 2) y menciona el caso de las reescrituras de Perlongher y los Lamborghini que realizan Gambarotta, Llach, Vega y Díaz; aunque también de Pizarnik (Lola Arias), Giannuzzi (Casas) y Olivari (Rubio). Yuszczuk (2011:7-8)⁴⁰¹ también se refiere a la apropiación de pequeños segmentos de la misma en algunos poemas de Wittner (Ezra Pound), en los caligramas de Durand (Guillaume Apollinaire), etc. En este sentido, es importante señalar que Porrúa considera que no se trata tanto de una ruptura con lo anterior “la poesía de los 90, en los hechos, no parte de una tabula rasa” (Ídem), dado que establece relaciones con distintos autores que forman *Diario de poesía* o Libros de Tierra Firme etc., sino de que las instancias de ruptura son localizadas en figuras individuales: Borges, Gelman, Girri, etc. Julio Premat por su parte, señala que en este tipo de textos “el pasado, extremadamente disponible, se mezcla con el presente, pero de otra manera, está en otro escenario que el de la Historia, el de la tradición, el del modelo o de la transmisión” (Premat, 2014: 208).

De esta manera, el gesto antilírico y rupturista se caracteriza por la utilización de materiales “degradados”, o no considerados propios del campo: en las formaciones pop las cartas, los diarios íntimos, los chats, etc., pero también la equiparación entre literatura, televisión, cine, videojuegos, rock, publicidades y comics, etc. dentro de las corrientes realistas o posclásicas:

Siam: heladera, once pies, modelo / 54 / perf. est. hace ruido. No deja dormir. /
Telefunken. Televisor, 24 pulgadas con tubo / trinitrón; satelital. joya. / Ctro. mucal.
Sansui, bandeja, deck, radio baffles (desconados) / oferta. / Koinor: secarropa

⁴⁰¹ Ana Porrúa señala el diseño de una tradición por parte de Martín Gambarotta en el lapso que va de la primera publicación virtual de la antología *Monstruos* en 1998 a la de 2001: “Gambarotta había elegido en la antología virtual, la cita de autores y no la definición de una práctica propia. La lista era larga: Leónidas Lamborghini, Juan Manuel Inchauspe, Darío Cantón, Ricardo Zelarayán, Fogwill, Arturo Carrera, Jorge Aulicino, Oscar Taborda, Daniel Durand, Laura Wittner, Verónica Viola Fisher, Beatriz Vignoli, Santiago Llach, Santiago Vega, Martín Rodríguez, Roque Dalton, Denise Levertov, Ezra Pound, Daniel García Helder y Alejandro Rubio. De este heteróclito conjunto –en el que abundan poetas de su misma edad– quedarán en la segunda versión sólo los últimos cinco, a los que se agregarán Carl Rakosi y Louis Zukofsky” (2002: 23).

centrífugo, cinco kilos, / un ciclón. / Todo permuta por arroyo o río / no muy alejado zona centro; con cascada y ruido (Durand, 2006: 27).⁴⁰²

La manguera es verde, blanca y negra. / El banderín del parabrisas verde, blanco y negro. / El balde es verde (la manija negra). / El gorrito es verde, blanco y negro y dice: // ESTOS SON / LOS COLORES / DEL CAMPEÓN (Díaz, 1998: 35).⁴⁰³

NADIA OBSESIONADA POR LA VANGUARDIA. ESCRIBE POEMAS DE GUERRILLERA. Y REVOLUCIONA LA COMPRESIÓN INCRUSTANDO OBJETOS MINIATURA EN EL PAPEL, AHÍ DONDE VAN LOS SUSTANTIVOS COMUNES Y CONCRETOS. OBLIGA A TODO EL MUNDO A LEERLO, DICIENDO... - NO SE PARECE A PULP FICTION? NO SE PARECE A PULP FICTION?... TODOS LE DICEN QUE SÍ. Y NADIA ES FELIZ (Freschi, 1998).⁴⁰⁴

Se escaparon todos los pillos / de la penitenciaría de Ciudad Gótica. / El Pingüino, Gatúbela, el Guasón, / el Bibliófilo y el Capitán Hielo, / el Acertijo y el Rey Tuth... / Quieren atrapar / quieren matar al Dúo Dinámico. / Hasta cuándo / deberán seguir pagando / el precio de su amor? (Bossi, 2019: 52).⁴⁰⁵

4- La violencia recorre, trama y atraviesa los textos en diferentes niveles: encontramos violencia en el lenguaje, en las imágenes visuales, en los referentes, en la sintaxis, tanto en la representación como en lo representado. Genovese relaciona las remisiones a la violencia política en la poesía de los Noventa con la emergencia de H.I.J.O.S. en 1995. Coincidimos en que la aparición del colectivo supuso cambios culturales que fueron expresados fundamentalmente por la formación de *poesía.com*, aunque en ese caso la “mirada más impiadosa sobre la violencia contemporánea en lo privado y en lo público” (2011: 149) es analizada en un presente puro o en un presente ficcional. Cobran relevancia también las imágenes de la violencia sexual que pueden asociarse a una recepción amplia de la poética de Osvaldo Lamborghini. Con mayor énfasis en la segunda mitad de la década:

—Bitácora de vuelo— / —no te hagás el espok / y corré más rápido / que nos matan / esto marciano de la 19 / y te van a rodar / las orejas / hasta la zanja. / —La zanja. La recuerdo/ tomando sol / a orillas de la zanja / sus pelos con abrojos / excitaban / a lo vendedore / de sandía / y su risa / helaba el barrio / todos la veían / le creían santa / por el barro seco / que frotaba en su pierna / y aparecía como / santa rita envuelta / en una nube / con su cara / color acero y / —seguí corriendo / que nos cagan a palo / —y te acordá del viejo / que creía ser san Jorge / y yevaba al matungo / a tomar agua / a la zanja / se sentaba siempre / sobre el caño ése / que estaba roto / y miraba a la gente / y veía dragone corría / a los pibes les quería / sacar lo dragone / de la cabeza / te acordá

⁴⁰² “La luz de las piedras que están bajo las aguas (frag.)” de Daniel Durand, publicado originalmente en *18 Whiskys* 3/4 (1993).

⁴⁰³ “Tres colores” de Marcelo Díaz, publicado en *Berreta* (Libros de Tierra Firme, 1998).

⁴⁰⁴ Poema sin título de Romina Freschi publicado en *redondel* (Siesta, 1998).

⁴⁰⁵ “XVIII” de Osvaldo Bossi, incluido en *Del Coyote al Correcaminos* [1988].

/ —sí, eran piojo / —no, loco / eran dragone en serio / —espok / no digá boludece / y decile a tu piba / que compre faso y galletita (Desiderio, 1995: 62-64).⁴⁰⁶

-¡Qué mano! / Formidable derecho en la jeta del / trompa / que lo hizo dar vueltas como un salchichón / sobre la máquina de fiambre. / Y es así como nos echaron de la fábrica / de Caucho, en Constitución. / Y es así como terminaron nuestras / 48 horas semanales. / ¡Así es como quedamos en la caye! / ¡Sin un mango! / ¡Otra vez en la caye! / Salimos por Lima / y rumbeamos derecho por Brasil. / Está queriendo amanecer y el humo / de la fábrica se mete entre unas nubecitas / porteñitas, bien engrupidas... / ¿Era necesario semejante trámite, / para que el arco iris entrara / en mi vida, ladinamente, en mi pecho / de gurisito salteño, / irreconciliable? / ¡Otra vez en la caye! / ¡Y sin un mango! / Entramos a trabajar en un tallercito / de cortar tela, en la calle Paso, / pleno Once; / un coreanito cara de River Pley / se acercó y lo mandó al salteño / a planchar tela. / ¡Con una plancha de tintorería! / ¡Que infierno cerca de esa plancha! / Ya de noche el coreanito viene / y dice que ya nos podemos ir (¿¿ya?) / -¡eh, River Pley, vení garpá, / que esta noche hay joda! / -Lin no pagar hasta fin de mes. / Fue lo último que dijo: / el salteño lo cazó de las mechas y le enseñó toda / la furia salteño-boliviana, / le puso la cabeza bajo la plancha / de tintorería, la cabeza del amariyo / humeaba, humeaba... / ¡Era de ver y no creer! / ¡Era de ver y eyacular! / ¡Payo de mierda! / ¡Ojo de concha inclinada! / ¡te guai a volvé a Shangai! / puteaba el salteño / hecho la piel de Judas. / El salteño, petiso y jetón, / de lejos con aire a Housemann, / lo embocó de entrada / y después se desquitó con la hijita / coreanita de 13 años, / la apretó contra la pared, / le bajó la bombacha y se la puso / por atrás y en seco. / ¡Era de ver y eyacular! / ¡Era de ver y eyacular! / ¡Viva Tailandia! / ¡Asiática hepatítica! / ¡Hija de Li Po! / ¡Pindapoy! / Se le derretían las orejas al amariyo / cuando veía cómo la culeaban a su hija. / ¡Es virgencita! / La coreanita que se retorció entre / la pared sucia, despintada / y la pija del salta. / -¡Yamanochuqui ando! / -¡Yamanochuqui ando! -decía. / ¡Me están culeando! / ¡Me están culeando! / Los vecinos llamaron a los bomberos / justo cuando la leche del Salta / caía sobre la piernita de la ponja. / Los bomberos venían a todo lo que da, / por Pueyrredón, en contramano. / ¡Qué bestias! / ¡Qué aspamentosos! / Caían los manguerazos sobre el tallercito / de cortar tela. / El vapor se elevaba hasta el cielo / y formaba un bello arco iris. / ¡Qué llueva, que llueva, los pajaritos / cantan los ponjas se levantan! / Le titilaba el culo a la ponja / y en cada titilar le salía un poquito / de leche salteño-boliviana... / ¡Era de ver y no creer! / ¡Era de ver y eyacular! (Vega, 1998).⁴⁰⁷

“Se pasa el río Massacre, y la tierra florece”
Martí: *Diario de Montecristi a Cabo Haitiano*

Flor muerto // él lo vio, el otro / hermosamente / dice que lo vio / los ojos apretados antes de correr / los ojos quemados / la “cabeza fría”, el “labio roto” y “dos balazos en el pecho” // pero Flor? ¿el gallardo Flor? ¿el héroe Flor? / ¿¿Mi Flor?? // lleno de flores frescas, en el medio de la selva, el pecho duro / atravesado? / pero y el color de su muerte? / verde, dorada, violeta // y la sangre y los músculos, la pierna aletea, la carne trabada y erecta? / y su nombre? / tintineando en las sombras, a la espera / desperdigado, flamante / el ritual de los animales sagrados / el sexo nuevo / el sexo floreado / verdes, doradas, violetas / lo mío / hojas grandes de adán, piedras amarillas y escándalo de pájaros (Macció, 2001: 39-40).⁴⁰⁸

Hay voces lejanas, parece un grupo de chicas sacrificando a un jovencito. Estoy harta de estos países extraños. En mi espera, los cigarrillos y los ceniceros sucios se transforman en mí, yo soy ceniza y tabaco. / Toso. Tose todo mi cuerpo, temblando. /

⁴⁰⁶ “III” de Juan Desiderio, incluido en *La zanjita* (1994).

⁴⁰⁷ “De cómo son hechos los arcoíris y por qué se van” de Santiago Vega publicado en *Zelarayán* (Ediciones Deldiego, 1998).

⁴⁰⁸ Poema sin título de la sección “Partida” de *Ferina* (La Bohemia, 2001).

Busco algo conocido con la mirada. Tengo que cerrar los ojos para acordarme de tu rostro y de tu cuerpo que aparecen más nítidamente en sueños. / Mis pies quieren huir y rebelarse. / El sacrificio ha terminado. Las chicas lanzan el cadáver desde las rocas. Yo sé exactamente dónde quedará sucio de sangre (Szir, 1998: 33).⁴⁰⁹

5- La utilización de voces infantiles tampoco es privativa de una única formación, aunque los roles que ocupan permiten vislumbrar algunas diferencias. Yuszczuk, refiriéndose a las poéticas pop dice que “el ‘yo’ puede ocupar alternativa o simultáneamente el lugar de hija, madre, ‘chica’. Por eso consideramos que en estas poéticas ya no se puede hablar de ‘tradición’, dado que la tradición contempla siempre una percepción de la diferencia temporal” (2014: 328).⁴¹⁰ Mallo relaciona la recurrencia de las voces infantiles en estos poetas con la experiencia de que atravesaron sus infancias y adolescencias durante la dictadura, tuvieron que adaptarse a una vida puertas adentro que puso de manifiesto “las huellas que la violencia ha dejado en la constitución de una conciencia de hijo o heredero en las pequeñas escenas familiares” (2017: 57). Por su parte, Luis Benítez atribuye este rasgo a la cultura posmoderna en la que “el individuo creador se mostraría limitado a sus más cortos alcances, con una capacidad evocativa tan reducida que apenas podría remontarse a su propia infancia” (2019: 204):

La historia triste / de una abuelita / que regaló sus tejidos / y sus flores / a las arañas //
es triste / la historia / de las arañas / que tejen abuelitas / como países / donde posarse //
los hilos enganchados / de los pulóveres / que se ponen / las arañas / y las abuelitas /
para diferenciarse (Desiderio, 1990).⁴¹¹

Mi papito / tiene pito / y yo tengo en pedacitos / un cuerpito / que él rompió / para jugar:
/dale que / tiramos el cuer / y nos queda el pito / como papito! // veo que / juega solito /
yo me junto ay! / los pedacitos / en la cuna (Viola Fischer, 2000).⁴¹²

Es una era púrpura. / Cualquiera de nosotras sería una mascota perfecta. / y todo lo que
hacemos es atrapar panaderos y pedir tres deseos. / Estar en una fiesta de té, en otro
lugar, / un planeta miniatura lleno de baby cactus que nosotras cuidaríamos. / Darnos
besos de nariz, besos esquimales. / Bailar lento, random drivers en la casa. / Sacamos
fotos del mar y llenamos las paredes, respiramos bajo el agua. / Los peces son la mamá.
/ Nos contamos las pestañas, los pocitos: las pupilas dilatadas por el agua agri dulce. /
Nos mandamos caramelos en papel celofán –uno por día- así nadie se olvida. / Sentadas,
las rodillas abrazadas, queremos correr. / El techo de la casa vuela. Creo que estamos
en Oz (Mariasch, 1996).⁴¹³

⁴⁰⁹ Poema sin título incluido en *Extrañas palabras* (Siesta, 1998).

⁴¹⁰ En relación a los objetos dice la misma autora: “no parece haber en este caso una dimensión histórica en los objetos que se trabajan. Por el contrario, las apropiaciones siempre se realizan en tiempo presente y sobre objetos y discursos que tienen, sí, significaciones sociales pero no históricas” (Yuszczuk, 2011: 327).

⁴¹¹ “XI” de Juan Desiderio, publicado en *Barrio trucho* (Trompa de Falopo, 1990).

⁴¹² Poema sin título incluido en *Hacer sapito* (Nusud, 1995).

⁴¹³ “Tea-Party” de Marina Mariasch (*Diario de poesía* n° 38, p. 8). En 1998 fue incluido en *coming attractions*.

Si bien en los poetas del sigilo no se infantiliza la voz del poema, aparece como una recurrencia el diálogo con la figura de los padres ocupando el rol de hijo. En Mattoni por ejemplo, los recuerdos discursivos que se recuperan trazan genealogías familiares y permiten acceder a la tragedia desde una anécdota cotidiana del pasado, la cual se lee como símbolo imposible de totalizar, en *Sagitario* (1998) o *El país de las larvas* (2001). Como vimos en el capítulo 3, uno de los temas más transitados por todas las formaciones noventistas es el rechazo a la institución familiar,⁴¹⁴ acaso también como respuesta al discurso de la dictadura en relación a la familia como unidad social homogénea, asociada a la moral cristiana:

Decía mi padre: “Cuando me muera, / volveré al polvo”. Y yo pensaba: / “No se me ocurre cómo hará el viejo / para seguir con su disoluta / vida de putas bajo la tierra”. / “Bajo la tierra”, decía mi padre, / “irán surgiendo de mi organismo / esas burbujas de gas carbono / con que fabrican la soda *Ivess*. / Así que espero, querido hijo, / que me recuerdes en los almuerzos / cuando rebajes un poco el vino”. / Se fue mi padre, sin estoicismo, / pidiendo a gritos que le aplazaran / esa materia tan imposible; / yo, por las dudas, el vino tinto / lo tomo solo, porque los gases / hacen estragos en mi intestino” (Saavedra, 2001: 170).⁴¹⁵

6- Otra característica transversal es la abundante autorreferencialidad al círculo minoritario, cerrado e íntimo de lectores poetas. Fabián Casas detecta esta recurrencia y la critica en un artículo que publica en *Vox virtual* n° 6:

la lata de conserva del ambiente poético capitalino es la cantidad de veces en que en poemas de varios poetas jóvenes aparecen ficcionalizados poetas contemporáneos. Me pregunto qué función cumplen como referentes estas apariciones. Y lo que encuentro es una poética inmediata, hecha para unos pocos que saben de qué se está hablando (Casas, 2001: s/n).

Esta tendencia se encuentra presente mayormente en las formaciones que ingresaron al campo en la segunda mitad de los noventa. Veamos algunos ejemplos:

Arnaut, descontento, / oscila entre el verso breve y el verso largo. / No está conforme con esta solicitada en los diarios. / Encima perdió el premio planeta, está desolado, no tiene un mango. / Sus jefes, colegas y amigos / venden paquetes de kilo a su lado. / Se

⁴¹⁴ Un caso peculiar de un exiliado hijo que se suma a estas críticas que por lo general no aparecen en las poéticas de hijos e hijas de la militancia setentista es el de Ignacio Fianza en *Cactus* (2004): “Como la morfina, como una aguja, como el zumbido / de la sierra. / Son pocos los que llegan a ese lugar. Tan blanco. / Un trozo de cerebro sobre la bandeja. / La familia también son esos momentos. / Descansá, descansá, descansá” (2004: 22). Fianza adhiere a la estética del primer realismo y procesa una estética objetivista muy marcada, de hecho su primer poemario se lo dedica a Fabián Casas “ese campeón de 15 rounds, que ya ganó la corona y sin embargo me sigue aceptando un cafecito en la esquina” (7). La familia Fianza se exilió en México; Amílcar Fianza, padre de Ignacio, fue un periodista militante de las Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR) y posteriormente de Montoneros. Entre 1991 y 1992 fue jefe de prensa de la Secretaría de Inteligencia del Estado (SIDE). Falleció en 2001.

⁴¹⁵ Fragmento de *El velador* de Guillermo Saavedra, publicado originalmente en 1998 por Bajo la luna nueva.

va a charlar con Mangieri, con Lamborghini, con Giannuzzi, / con Gambarotta, Oscar Massotta, Perrota, / Schettini, el otro Lamborghini, Tarantini / Tarantino, Aulicino Italo Calvino / Cucurto Vega el muerto del burrito Ortega / Mattoni, el Flaco Galloni que puso una casa de deportes... (Llach, 1999: 9).⁴¹⁶

Este es un cuento / muy bonito / y simple. // Es mi primer cuento / es lo más largo / que he escrito. // Mi proyecto ambicioso, / mi consagración. // He usado / más palabras que nunca. / He imitado / a grandes escritores / como Boccaccio, / César Aira, / Clarice Lispector, / Cecilia Pavón, / Gabriela Bejerman / y Paulo Coelho. // Antes de escribirlo / tenía mucho miedo / de caer en algo superficial / frívolo o tonto / o de no poder lograrlo. // Pero creo haberme entregado / íntegramente / a él (Laguna, 2012: 15).⁴¹⁷

7- Alicia Genovese (2011) destaca como un rasgo fundamental la poca producción teórica o crítica “con un intercambio de ideas pobre comparado con la vitalidad adquirida por lo avisos de correo electrónico [que invitan a eventos]” (146). Al respecto rastreamos este problema en varios comentarios críticos del período. Por ejemplo, Daniel Link escribía en 1999:

una de las transformaciones más brutales que el mercado ha impuesto a la literatura es la incapacidad de los escritores para analizar políticamente el presente. Ese vacío (que no es otra cosa que un vacío crítico) es preocupante no tanto porque las opiniones de los literatos tengan un valor particular, sino porque son el fundamento de sus ficciones y poemas y un índice de las complejas transacciones a las que el mercado los somete (Link, 2006: 171).

Aníbal Jarkowsky en “La larga risita de todos estos años” (2004) encuentra el mismo problema en la narrativa: “los escritores han preferido la descripción de la crítica y su reemplazo por un discurso ofrecido por ellos (...) las notas de color, las entrevistas, las producciones fotográficas, la propaganda encubierta bajo la forma de reseñas, son desde hace varios años, maneras distintas de decir lo mismo; decir que los críticos son un estorbo” (2004: 111). Mientras que Mariano Pérez Carrasco en *Hablar de poesía* n° 27 (2013) lleva la discusión al campo de la poesía reeditando el viejo enfrentamiento que desde su origen la publicación mantuvo con la tradición de la “poesía de los noventa”:

Existe hoy, aún, la convicción generalizada de que el ejercicio de la crítica no es bueno para la literatura (...) recientemente un conocido poeta de la Generación de los '90 ha sugerido que habría que dejar de criticar a los poetas jóvenes. Según él, la crítica cumpliría la función de policía ante la literatura, por eso concluía su reflexión con un consejo: “Quítense la gorra de policía”. Este comentario parece expresar el rechazo de esa generación a la reflexión crítica, que fue suplantada por los gestos de felicitación entre amigos, que confortan al felicitado pero carecen de todo valor. La crítica parece ser sentida por ellos como una violencia ejercida menos sobre los textos que sobre las personas, cuando la crítica es, en verdad, un gesto de interés hacia los textos. Para explicar esta actitud generalizada, tal vez pueda proponerse la siguiente hipótesis. Con la Generación de los '90 habría hecho su ingreso en la literatura argentina aquel ‘tipo

⁴¹⁶ Fragmento de “Arnaut en Cachaca” de Santiago Llach, publicado en *Diario de poesía* n° 49 (1999).

⁴¹⁷ Fragmento de “Salvador Bahía, ella y yo” de Fernanda Laguna, publicado originalmente como plaqueta en 2000 por Belleza y Felicidad.

de hombre que –la frase es de Ortega– no quiere dar razones ni quiere tener razón, sino, sencillamente, se muestra resuelto a imponer sus opiniones’ (Pérez Carrasco, 2013).

Prácticamente no hay reflexión sobre las propias producciones, mientras que la tendencia a establecer lecturas polémicas de los contemporáneos es muy minoritaria: Gambarotta, Ortiz, Rubio, Bustos. Esta tendencia comienza a revertirse en el transcurso del siglo XXI: una de las características diferenciales de las nuevas formaciones es precisamente el lugar que atribuyen al pensamiento crítico.⁴¹⁸ No casualmente, muchos poetas (entre ellos Mattoni, Mallol, Prieto, Chauvié, Raimondi, etc.) se abocaron a la investigación científica en un contexto propicio para su desarrollo durante los gobiernos kirchneristas.

*

Este es el marco, trazado de manera general, en el que se encuentra el campo cuando comienza a publicar la generación de hijos e hijas. Veremos que sus propias producciones plantean distancias con el gesto rupturista que representaban los jóvenes que como vimos, fueron incorporándose al campo mediante distintas formaciones y redes de poetas. Las poéticas de hijos expresan una vocación intempestiva, aunque es necesario señalar que este rasgo no los hace anacrónicos, sino que podemos establecer una cosmovisión que dialoga en muchos aspectos con obras representativas del período y con autores que al comenzar el nuevo siglo expresaron las líneas de las nuevas tendencias:

A- El giro histórico que aparece como programa en *Poesía civil* (2001) de Sergio Raimondi, habilita toda una serie de producciones que recurren al pasado con el fin de echar luz sobre el presente; los poetas intervienen archivos, documentos, testimonios, lenguas:⁴¹⁹

Lo que habría que ver desde aquí no es la estólida / definición vertical de los galpones hechos ladrillo a ladrillo / sino por el contrario su dispersión horizontal / luego del efecto de un muy eficaz explosivo / accionado en condiciones verosímiles de precaución. / El número enorme de metros cuadrados que correspondieron / ayer al Estado y antes de ayer al Cangrejal / deberá convertirse en una amplia explanada de cemento / y vacío:

⁴¹⁸ Algunos poetas representativos que identificamos en las primeras dos décadas del siglo XXI, desarrollan la investigación académica en paralelo a sus proyectos literarios. Así por ejemplo, Marina Yuszczuk escribió una tesis doctoral sobre la lectura de las tradiciones en la poesía de los noventa, Matías Moscardi investigó las editoriales de poesía de esa misma década, Mariano Dubin escribió una tesis sobre las culturas populares y la enseñanza de la literatura en las escuelas secundarias. Incluso uno de los poetas de nuestro corpus, Julián Axat, escribió una tesis, como veremos en el capítulo 8, sobre las representaciones y las prácticas de la justicia penal juvenil.

⁴¹⁹ Ver por ejemplo *Novela elegíaca en cuatro tomos* (2004) de Alejandro Rubio, *Los fronterantes* (2008) de Ariel Williams, *Mujeres a la intemperie* (2009) de Liliana Ancalao, *Pujato* (2013) de Gabriel Cortiñas, *Astiz* (2015) de Manuel Schifani, entre otros.

sólo así podrá quedar despejado el paisaje / y recién entonces se podrá imprimir sobre su nada /la imagen del nuevo proyecto de los sueños: contenedores / sobre contenedores sobre contenedores sobre contenedores. / Se trata de ofrecer la ilusión de que es posible empezar / de nuevo, y por lo tanto de adecuar, como se hizo / un siglo atrás con este inhóspito lugar desde las exigencias / de la empresa de ferrocarril, un pasado equivocado / a un porvenir cuyo esplendor ya ha sido comprobado / en otras latitudes. Es decir: el futuro existe, / si bien por ahora está a 12 o 16 hs. de avión (Raimondi, 2010: 100).⁴²⁰

B- El giro autobiográfico (Arfuch, 2002; Giordano y Avaro, 2008) que estaba presente en las historias mínimas que procesaban el objetivismo en los Noventa o en los materiales discursivos que utilizaba la formación de Belleza y Felicidad, se caracteriza, en el nuevo siglo, por enfatizar más la reflexión sobre los sentimientos y los afectos: “entre lo que se puede advertir ahora figura la aparición de anécdotas biográficas, donde alguien mira su propia vida sin que la descripción aspire a la universalidad de una idea del yo” (Mattoni, 2018: 524). Esta tendencia autobiográfica o de elaboración ficcional de distintos géneros autobiográficos⁴²¹ aparece también en 2001 con *El país de las larvas* del mismo Mattoni y se formula como programa en el comienzo de los *Poemas sentimentales* (2007):

Nací en los suburbios de Córdoba, / a la noche, en un hospital de locos, / cabeza abajo y pateando al cielo. / El aire del murciélago ya era / para mí una fábrica de espanto. / Me llamo Silvio, y naturalmente / no elegí la ciudad ni el adjetivo / paradójico. Un día me atraparon / con unos libros y llegué sin pausas / a la universidad. Algunas chicas, / como suele ocurrir, no me miraron... / Después encontré una y me casé. / Casi tengo tres hijas, cuando aplico / mi invierno a estos versitos, sus demandas / me tiran boca arriba y me retuerzo / de muda risa. ¿Me habré muerto afuera / de tanto ver el cielo que se torna / cada vez más hermoso? (Mattoni, 2007: 13).⁴²²

En relación a la tradición selectiva dada por la “poesía de los noventa”, Luis Benítez escribe que se incurriría en una ingenuidad si se cree que “son las características políticas, sociales y económicas de un período los únicos factores que construyen el discurso poético del período” (2019: 206) y señala que en el transcurso de la época se editaron obras que no se condicen con esos supuestos. Pues bien, consideramos que el recorte del estado del campo de la poesía en los Noventa no puede desligarse de los efectos a corto plazo que produjo el genocidio en el campo de la cultura. Éstos son comparables a los que Walter Benjamin analiza en “Experiencia y pobreza” [1934], cuando estudia la crisis en la posibilidad de transmitir la experiencia por parte de la generación alemana que había

⁴²⁰ “La historia se ha de escribir sobre una playa pavimentada”, originalmente publicado en *Poesía civil* (Vox, 2001).

⁴²¹ Ver por ejemplo *La casa en la avenida* (2004) de Paula Jiménez España, *Las bellezas del lobo* (2007) de Julia Sarachu, *Las hijas de la higuera* (2007) de Gabriela Milone, *26* (2007) de Tomás Watkins, *Cuadernos de caligrafía* (2009) de Alejandra Correa, *Madre soltera* (2014) de Marina Yuszczuk, entre otros.

⁴²² “Autobiografía”, incluido en *Poemas sentimentales* (2007).

participado de la Gran Guerra y había sobrevivido. Esto contribuyó a que al pueblo, bajo ese contexto, le pareciera “redentora una existencia que se satisface en cada momento de la manera más simple y sencilla” (2010: 221). Precisamente, como vimos, cierto epicureísmo decadente rodeaba las formaciones poéticas del momento, para quienes lo actual debía borrar las huellas de la cultura, de la experiencia de las generaciones previas que no podían hablar y que apenas podían recordarse, porque hablaban otra lengua o eran considerados discursos residuales que no se adaptaban al sistema de valores del presente neoliberal.

De esta manera, varios poetas y libros de este período fueron en ciertos aspectos vectores de los efectos de la realización simbólica del genocidio. Como señala Feierstein, la última fase de la práctica social genocida constituye un complejo proceso de construcción de memorias y representaciones que no se saldan en soluciones binarias sino que interpelan nuestras propias memorias como lectores críticos y es algo que emerge y debe discutirse cada vez de una forma nueva. En este sentido, los procesos de realización simbólica no son estáticos sino que contienen el dinamismo de lo real. Los conceptos, los relatos, las memorias y representaciones no producen siempre las mismas consecuencias (Feierstein, 2012: 186-188).

En ocasiones, en el siglo XXI, la identificación de algunos autores con el peronismo o el kirchnerismo los ha llevado a reinterpretar sus posicionamientos pasados en virtud del presente, cuando no a seleccionar determinadas aristas de su obra, ocultando otras que no se condicen con esa adscripción. Así por ejemplo, recientemente, Rodolfo Edwards, uno de los integrantes de *18 whiskys*, ha publicado en la revista del Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti un texto en el que construye una genealogía generacional para los Noventa a partir de la figura de Juan Gelman:

Mi generación tuvo la enorme fortuna de que aquellos poetas que regresaban de sus respectivos exilios nos dieran bola. Nos reuníamos en la Casa de Evaristo Carriego, donde funcionaba una biblioteca municipal. Gelman venía seguido y charlábamos largo y tendido sobre poesía y otras cuestiones. Hasta tuvimos el imberbe atrevimiento de leerle nuestros poemas y solicitar su opinión. En ese momento él nos recordó que Raúl González Tuñón también tuvo la misma generosidad con él [...] También fue a la casa de alguno de nosotros a tomarse un vino, mientras sus palabras se evanescían en el humo del cigarrillo permanente entre sus dedos. Gelman nos estaba pasando la antorcha para que nunca se corte el hilo de la palabra (Edwards, 2020).

En el próximo capítulo veremos que esta relación y ese encuentro lejos estuvo de esa amistad respetuosa e idealizada que construye Edwards en su memoria, la cual da cuenta

de un gesto típico de los escritores consagrados: atenuar las rupturas y reinsertarse en una tradición pensando en la posteridad.

A partir de esta reconstrucción del campo poético de entresiglos, podemos comenzar a analizar las producciones poéticas y los proyectos editoriales de hijos e hijas que se insertaron y de diversos modos en dicho campo. Este recorrido resultó necesario para formular la hipótesis que intentaremos demostrar en los próximos capítulos acerca de la posibilidad de leer las poéticas de hijos e hijas como una ruptura dentro de la ruptura que, sin plan o programa, estaban llevando adelante los jóvenes poetas noventistas en contraposición a la tradición de los sesenta-setenta.

**

En los próximos capítulos analizaremos de qué manera distintos proyectos poéticos y editoriales –*poesía.com*, *Mansalva* y *Los Detectives Salvajes*– impulsados por hijos de personas perseguidas en los años previos y posteriores al golpe de Estado de 1976 y víctimas de la violencia estatal dialogan, se diferencian, discuten o reelaboran las zonas más distintivas de lo que la crítica ha denominado “poesía de los noventa”. Tal como intentamos demostrar en este capítulo, esta tradición reciente se presenta como un recorte parcial de los procesos culturales vinculados a las posiciones de autores/as emergentes en los Noventa, que se volvieron dominantes a comienzos del siglo XXI, de allí que pueda considerarse en términos de lo que Pierre Bourdieu (2015)⁴²³ describe como “vanguardia consagrada”. Por otra parte, tal como señalábamos en la Introducción, hasta el momento

⁴²³ Pretendimos avanzar sobre algunas cuestiones que apenas habíamos vislumbrado en *Poesía, política y memoria. La colección Los detectives salvajes (2007-2015)* (2018), como la utilización de la categoría “poesía de los noventa” sin haberla problematizado, cuando allí hacíamos alusión a ella teníamos en mente a no más de diez poetas representativos del período, mientras que al resto los pensábamos como líneas secundarias. Seguramente esto pudo deberse a la polémica que, como veremos en el capítulo 8, *Los Detectives Salvajes* entablaron con las estéticas hegemónicas del período. Entonces, como la crítica y el propio objeto de estudio utilizaban el mismo concepto no había necesidad de ahondar más en la cuestión. Esta manera acotada de contemplar el campo nos había llevado a proponer la hipótesis de que la publicación en 2001 de *El país de las larvas* de Silvio Mattoni y *Poesía civil* de Sergio Raimondi habían habilitado nuevos modos de pensar la poesía en el siglo XXI con un retorno a la problematización del vínculo entre poesía y política (en la esfera pública o en el ámbito privado) que había sido desatendido previamente. Encontrábamos que estos textos anticipaban y dialogaban claramente con las intervenciones que la generación de hijos comenzaría a realizar en el campo con mayor presencia a partir del mismo año. La publicación de *Falada* de Emiliano Bustos en el mes de diciembre se constituyó en un hito, mientras que hacia 2007 se produjo una aceleración y aglutinación de las producciones dando lugar a la cristalización del fenómeno con la conformación de la colección *Los Detectives Salvajes*. Sin embargo, como nos propusimos destacar en este capítulo, Mattoni y Raimondi lograron sintetizar –en el marco de la crisis de 2001– distintas alternativas de escritura a las corrientes que finalmente se constituyeron en hegemónicas, que habían ido emergiendo como posibilidad al interior de distintas formaciones culturales o incluso de la obra de un mismo autor.

no hemos encontrado –salvo escasas excepciones– material de hijos e hijas de otras provincias, por eso a lo largo de nuestra investigación doctoral nos centramos exclusivamente en el área bonaerense y de la Capital Federal, donde las producciones fueron publicadas. Nos proponemos mostrar que estos proyectos dialogan y discuten de manera directa con la propuesta de cada una de las formaciones y redes que analizamos en este capítulo.

Nuestra intención consistió en problematizar y no naturalizar el corpus que configura la tradición selectiva “poesía de los noventa” tal como se la utiliza hoy, con el objetivo de historizar su génesis y las distintas instancias por las que atravesó su construcción. Observamos que la denominación fue mutando en su significado a medida que avanzaba la década, de “la poesía del ‘90” utilizada por el editor José Luis Mangieri (1990) para referirse a los jóvenes que comenzaban a publicar a fines de los ochenta y que constituían una red de socialización previa a la creación de *18 whiskys*, la cual reunía a objetivistas y antilíricos sin distinción; hasta la definición que proponen en la segunda mitad de la década Martín Prieto y Daniel García Helder (1998) identificando dentro de la “poesía de los noventa” dos vertientes: la realista o rantifusa y la pop. A diferencia de estos autores Emiliano Bustos (2000) al finalizar la década consideraba que lo radicalmente nuevo dentro de esta “generación del ‘90” no residía tanto en las producciones de la primera mitad de la década, deudora del proyecto que desde los ochenta venía desarrollando *Diario de poesía*, como en las de la segunda, proponiendo que de existir algo denominado “poesía de los noventa” debería hacer alusión a las corrientes pop. Otros autores como Ana Porrúa o Edgardo Dobry, por el contrario, a partir de 2001 comienzan a centrar el análisis de la poesía de los noventa en la primera mitad de la misma, en particular deteniéndose en la vertiente política que abre *poesía.com*. En 2012 Selci, Mazzoni y Kesselman finalizan un largo proyecto de trabajo editorial y crítico que se propuso la inclusión dentro de esta tradición reciente de la formación de Belleza y Felicidad.

Como vimos, la transformación y la inestabilidad propia del significante “poesía de los noventa”, también se relaciona con el modo en que los mismos poetas se apropian de un término ya legitimado para referirse con exclusividad al grupo del cual formaron parte (así lo detectamos en las películas de Varela y Rubio por ejemplo). No es casual que el proyecto más inclusivo, en el sentido de haber atendido a todas las corrientes que se desarrollaban en el presente haya sido el de Arturo Carrera con la antología *Monstruos* (1998-2001), dado que el poeta formaba parte de una generación mayor que ingresó al

campo mientras varios de los poetas seleccionados atravesaban su infancia o incluso todavía no habían nacido. Anahí Malloí (2003) recogió en parte la lectura de Carrera para pensar “la poesía de los noventa”, y dio el pie para un primer intento de estabilización del corpus mediante el intento de romper la división dicotómica entre realismo y pop, tarea que se constituyó en un antecedente para la tendencia que se promueve en el siglo XXI de borramiento de las diferencias entre las diversas propuestas.

La variabilidad del significado se relaciona en parte con que varios poetas son también investigadores universitarios (Malloí, Mattoni, Raimondi, Chauvié, etc.) por lo tanto comienzan a utilizar el término con el objetivo de construir el contexto dentro del cual va a ser pensada su propia producción. De esta manera el tópico formó parte de los debates en torno a cómo pensar una historiografía literaria. Rastreamos una idea o convicción en los actores, promovida por *Diario de poesía*, de que después de la dictadura, necesariamente, debía emerger otra generación de poetas. Se producía así un efecto de superposición entre tiempos históricos y procesos culturales.

Entre los rasgos más sobresalientes de las producciones de esta generación para una historia de la poesía argentina, resulta significativa en primer lugar la apropiación y la síntesis que logran realizar de las dos tendencias hegemónicas en la década del ochenta, el neobarroco y el objetivismo. En segundo lugar, destaca la ampliación de los límites para definir qué puede ser considerado literatura que promovió mediante la incorporación de diversas textualidades que circulaban en otras esferas de uso de la lengua. En tercer lugar, señalamos la importancia que asignan al conocimiento de las producciones de los contemporáneos al momento de pensar su propia producción. Los conflictos que manifestaron varios de estos poetas a la hora de pensar sus prácticas de escritura dentro de una tradición previa, contribuyó a que de manera dialéctica se propagara entre las nuevas promociones de poetas, que se incorporaron al campo entrado el siglo XXI, distintas estrategias críticas tendientes a pensarse en una diacronía. De alguna manera, la orfandad simbólica que predominó en la poesía de los noventa liberó el camino a la búsqueda y a la conformación de tradiciones que hasta entonces no habían sido transitadas o reformuladas.

Tal como vimos, si acercamos la lupa a la poesía escrita por los jóvenes en los Noventa encontramos una gama de poéticas muy amplia y variada incluso al interior de una misma formación cultural. Por eso nos propusimos no sólo trazar una genealogía del recorte crítico sino también abordar sucintamente las tensiones que se produjeron al interior de la década entre distintos agrupamientos de poetas. Esta reconstrucción nos

permite sostener la hipótesis de que varios proyectos de escritura hoy consagrados se habían configurado en oposición y conflicto con el de otras formaciones culturales del período y es en este sentido que hemos analizado los modos en que dicha tradición ha sido seleccionada, para decirlo en términos de Raymond Williams.

Por otra parte, nos propusimos leer las voces más representativas del período como expresión de una estructura de sentimiento compartida por los jóvenes de la posdictadura, a la que Daniel Freidemberg caracteriza por “el gesto de suficiencia, la valorización de la frivolidad y el desencanto como marcas de superioridad” (2006: 148). Sin embargo, por fuera de la cultura que vehiculizaba esas experiencias, había otro tipo de producciones poéticas –algunas de las cuales analizamos en la primera parte– que daban cuenta de otra manera de ser joven en los Noventa y expresaban una estructura de sentimiento alternativa, que afectaba en aspectos importantes toda la vida de la época, que no respondía a los valores dominantes del individualismo, el consumo, el fin de la Historia y la antipolítica. La generación de hijos e hijas de la militancia de los setenta ponía en valor la escenificación de una resistencia activa al neoliberalismo, la necesidad de repensar lo negado por la historia para reflexionar y transformar el presente, la solidaridad con las clases populares y no su negativización, entre otras cuestiones. Estas diferencias se traducen en la escritura poética, hecho que nos permite pensar las producciones de hijos e hijas como rupturas al interior de las rupturas que promovían los jóvenes de los Noventa con determinadas figuras y convenciones de la tradición previa.

Como vimos, algunas de las formaciones de los Noventa, fueron encabezadas por hijos de la militancia de los setenta, tal como ocurrió con Martín Gambarotta que alcanzó un alto grado de reconocimiento y que se constituyó en un actor central del subcampo de la poesía en la segunda mitad de la década. En el próximo capítulo abordaremos su escritura así como el proyecto editorial de *poesía.com*.

CAPÍTULO 6

Al rescate del ritmo efímero: *poesía.com* (1996-2006)

En los capítulos 3 y 4 hemos abordado dos formaciones culturales que intervinieron en los márgenes del campo literario y que tuvieron a hijos e hijas de la militancia de los Setenta como protagonistas: Los hijos de la teta del ciclón y Turkestán. Ambos proyectos, que se desarrollaron entre 1989 y 1997 en La Plata, coincidían, como vimos, en un rechazo por las representaciones sociales que circulaban en torno al sentido de las prácticas literarias. Así, Los hijos de la teta del ciclón ponían en duda algunos de los valores vigentes acerca de la función que desempeñaba o debía desempeñar la literatura, mientras que Turkestán no compartía las estéticas ochentistas –sintetizadas en el neobarroco y el objetivismo– ni las emergentes a comienzos de la década del ‘90. Ahora bien, por esos mismos años en Buenos Aires, Martín Gambarotta, un joven poeta, hijo de padres exiliados, comenzaba a publicar escritos y a participar en circuitos de su ciudad vinculados a esa poesía emergente.

En este capítulo nos vamos a detener en la producción de Martín Gambarotta,⁴²⁴ pero también en la intervención que realiza al interior del campo de la poesía, cómo lee y cómo se posiciona respecto de las formaciones y las redes que analizamos previamente, qué selección de las producciones del presente realiza desde la página web *poesía.com*. Sitio que fue, junto con otros proyectos como *Diario de poesía*, Ediciones Deldiego, Siesta, Vox y Belleza y Felicidad, uno de los grandes configuradores de las distintas corrientes poéticas de los Noventa.

Gambarotta –junto con Daniel García Helder y Alejandro Rubio– recurrió a la emergente web para crear un artefacto novedoso que funcionó como espacio de exploración y lectura de las distintas vertientes que atravesaban la década. La formación que se nucleó en torno al sitio estaba muy atenta a las producciones del presente, pero a diferencia de la primera formación de la corriente realista, es decir *18 whiskys*, se caracterizó por una preocupación más acentuada por dotar a las propias producciones de una dimensión crítica y política. Podemos mencionar como símbolo del cambio de actitud frente a la lectura del presente realizada por ambas formaciones, el pasaje del “bueno, eso

⁴²⁴ Martín Gambarotta es hijo de Héctor Gambarotta, economista y militante de Montoneros. La familia se exilia en Inglaterra en 1976, tras la publicación de un pedido de captura del padre por parte del gobierno dictatorial.

es todo” (1990: 17) en el poema “Paso a nivel en Chacarita” de Fabián Casas, al primer verso del primer poema de *Metal pesado* [1999] de Alejandro Rubio “Me recontra cago en la rechota democracia” (2012: 79).

De este modo, en un tercer momento, abordaremos una (no) polémica que lo tuvo como protagonista y que intentaremos analizar en el marco de la crisis política y económica de 2001. Se trata de la respuesta pública de Gambarotta a un texto publicado por un integrante de la formación de *18 whiskys*, Daniel Durand. Ella puso en evidencia las diferencias que los integrantes de ambos grupos percibían entre sus propuestas estéticas y políticas pero también lo que Gambarotta diagnostica de manera temprana como una de las limitaciones de las distintas formaciones noventistas que adoptaron como valor literario lo que Durand definió como el “principio de irrestricción” (Mairal, 2007).

***Punctum* [1996] y la ruptura al interior de la ruptura**

“quieren tu voz, quieren escucharte,
quieren muerta la carne del idioma”

Luis O. Tedesco, “La carne muerta del idioma” (2000)

En 1995 Gambarotta resulta ganador casi por unanimidad del “Primer Concurso Hispanoamericano *Diario de Poesía*”⁴²⁵ con *Punctum*. Esto implicó un reconocimiento inmediato tanto de poetas de una generación mayor, como de sus pares. Un año después, el libro fue publicado en la editorial de José Luis Mangieri y se agotó rápidamente, hecho que lo convirtió en un texto de culto. Posteriormente se publicó en *poesía.com* y Rodolfo Fogwill, uno de sus más entusiastas lectores⁴²⁶ (al igual que Oscar Steimberg), lo subió a su página personal. Así se confirmaba la consagración del joven poeta.

⁴²⁵ El jurado estaba compuesto por el Consejo de redacción del *Diario*: Daniel Samoilovich, Jorge Fondebrider, Daniel Freidemberg, Ricardo Ibarlucía, Daniel García Helder, Martín Prieto, Mirta Rosenberg y Josefina Darriba. Fondebrider declaró tiempo después que él no había votado por Gambarotta. Además, trabajaron en la preselección de los más de 700 libros concursantes Fabián Casas y Osvaldo Aguirre. El segundo premio fue para *Platos de café* y *Cornucopia* de José Villa (director de la *18 whiskys*), presentados bajo el título de *Poemas*. De alguna manera, la génesis de esta segunda etapa de la corriente realista se inaugura por la selección misma.

⁴²⁶ En una carta que se publica en el Correo de lectores del número 34 de *Diario de poesía* dice: “Nada más decirles que, yo, que tengo la peor de las opiniones sobre la institución de los concursos, sobre el *Diario de poesía* y sobre el sentido de todas estas cosas, hace varias semanas vengo sintiendo una especie de deber(¡Yo: “deber” en sustantivo después de tanto infinitivo conjugado) de agradecerles el descubrimiento de Gambarotta (...) como el narrador de *El fiord*, también al *Diario de poesía* le llega la hora de decir “habíamos vivido para este momento” (37).

La imagen de escritor construida por Gambarotta en sus comienzos y hasta entrada la década de los 2000 no solía incluir referencias a haber vivido en el exilio.⁴²⁷ Por otra parte, ya contaba con un proyecto de escritura consolidado cuando comenzaron a aparecer con posterioridad a 2001, una mayor cantidad de producciones artísticas que sí desplegaron un *ethos* autoral (Amossy, 1999) que inscribía su filiación como un tópico recurrente. Rike Bolte señala que

en la Argentina de 1996, donde la elaboración del trauma llamado “desaparición forzada” ha llegado a producir textos codificados, criptográficos y elípticos que hoy forman parte del canon de las literaturas latinoamericanas, un joven poeta [Gambarotta] que no forma parte de la generación denominada por Heker [‘generación después’] se adelanta, con un texto que transmite con trazo más bien rockero, un enjambre de voces que hablan del pasado. Lo babélico en esta obra, titulada *Punctum*, ocupa un lugar cardinal y signa el intento de evocar la reverberación del pasado; más exactamente: el presente del pasado [...] autores/as como Félix Bruzzone, con la novela *queer* de suspenso *Los topos* (cf. Budassi), o Mariana Eva Pérez, autora de la novela bloguera *Diario de una princesa montonera. 110% de verdad*, para nombrar dos de los ejemplos más discutidos del último tiempo, difícilmente habrán podido desconocer el discurso antecedente, transgresivo, elegido por el poeta Gambarotta aproximadamente una década antes del lanzamiento artístico de ambos, y podrían acaso haberse nutrido de ellos (2016: 43).

Más allá de la hipótesis de la autora acerca de la influencia que pudo haber tenido *Punctum* en las producciones de hijos que luego intervienen en el campo literario –la cual atenuaríamos porque no se basa en datos verificados–, la comparación de Bolte resulta interesante porque efectivamente algunos de los tópicos y características del trabajo con el lenguaje, propios de Gambarotta, no solo pueden encontrarse en escritos posteriores de varios hijos e hijas, sino que como vimos en los capítulos previos, ya estaban presentes en las producciones de hijos que gravitaron en el campo de los Derechos Humanos. Veamos.

⁴²⁷ En una entrevista realizada en 2007 por Osvaldo Aguirre para *Diario de poesía* todavía evitaba referirse explícitamente a su historia personal: “yo vengo de una familia atravesada por la historia. No hace falta dar detalles, pero en un momento la política se vuelve para mí un asunto familiar” (Aguirre, 2007: 3). Sin dudas Aguirre considera que ese dato biográfico es muy relevante para analizar el trabajo sobre la lengua que realiza el poeta, por lo tanto insiste con preguntas como “¿En qué sentido la política te resulta familiar?”, o bien aprovecha que Gambarotta hace alusión a una anécdota sobre Gonzalo Millán que en Canadá le enseñaba a escribir en castellano a su hija para inferir “Una situación que debió resonar en tu propia historia”. Resulta significativo que el poeta termine contando esa historia pero sin utilizar la palabra exilio: “Sí, porque pasé una parte de mi infancia en Inglaterra. Eso fue de 1977 a 1983. Ahí hay todo un asunto con la lengua. Tal vez sea interesante pensar cuál fue, en términos de la lengua, el efecto de cierta cantidad de ciudadanos que se fueron, cierta cantidad de ciudadanos que volvieron, sean de donde sean, y también el efecto que eso pudo llegar a tener en la literatura” (Ídem.). Nos preguntamos qué incidencia habrá tenido en la construcción de su imagen de autor el régimen de memoria sobre los Setenta que existía cuando hizo su ingreso al campo de la poesía a mediados de los Noventa. Más allá de las resistencias iniciales, es posible que esa historia haya podido ser dicha en la entrevista en el marco del cambio en el régimen de decibilidad que produjeron las políticas de memoria impulsadas desde el Estado a partir de 2003.

Punctum es un poema narrativo⁴²⁸ muy extenso –de más de 2.300 versos, fragmentado en 39 segmentos-. Desde el comienzo, en el poema 1, se ponen de manifiesto dos aspectos centrales de la obra. La construcción de los espacios a través de la percepción de los personajes, que dan cuenta del despliegue de una estética objetivista: “Una pieza / donde el espacio del techo es igual / al del piso que a su vez es igual / al de cada una de las cuatro paredes” (2011: 9); y como correlato y a modo de *punctum*, la cuestión de la imposibilidad de decir, de nominar, de articular verbalmente la experiencia, la imposibilidad de construir narraciones o relatos coherentes, la escenificación de las “palabras de acero / contenidas en un soplo” (Ídem.), que tienden a deconstruir las políticas de memoria del gobierno de Menem, mientras escenifican la negación social y política respecto de lo ocurrido en el pasado reciente.

Como señala Bolte (2016: 51) *Punctum* reescribe en negativo “Cadáveres” de Néstor Perlongher,⁴²⁹ solo que ahora, lo que en los ochenta era una certeza y un exceso: las fotografías de la apertura de fosas clandestinas, la publicación del *Nunca más* (1984), el *Diario del Juicio* (1985), etc.; comienza a desintegrarse como relato y la memoria del pasado reciente queda obturada por los medios de comunicación:

No hay, no va a haber, no hubo / no hubo, no, no hay, no va a haber / ni hubiese habido si; no hubo, / no hay, no va a haber, no, / hubo, nunca, ni hay, ni puede / haber, no hay, ni debe haber / habido, no hay, no hubo, / ni va a haber errores de línea / en el cráneo, la curva perfecta / de los huesos frontales, / no hubo, no hay, mejor serie que Kojak (26).⁴³⁰

⁴²⁸ Resulta significativo que en el número de *Diario de poesía* en el que se publican los nombres de los ganadores, en la selección de *Punctum* se aclara que “los fragmentos fueron entresacados de varios capítulos” (n° 33, 1995: 7). Los poemas son denominados con una categoría que remite al género novela.

⁴²⁹ La importancia cultural de este poema para muchos lectores en Argentina llevó a que en el año 1997 la editorial Mate publicara una selección de tres poemas en los que Perlongher utiliza esta figura-símbolo: “El cadáver de una Nación”, “El cadáver” de *Austria-Hungría* (1980) y “Cadáveres” de *Alambres* (1987). La propuesta de Mate llama la atención sobre la saturación que la crítica y los poetas han contribuido a crear con escrituras y comentarios que abordan “Cadáveres”, mientras que no suele ser común encontrar lecturas políticas de *Austria-Hungría*, quizá el más “político” de los libros de Perlongher. De la misma forma, suelen reducirse los sentidos de este poema cuando se lo utiliza como proyección del plan sistemático de exterminio llevado adelante por la dictadura, obviando la cantidad de referencias que disemina sobre los cadáveres de las sexualidades disidentes también perseguidas en democracia.

⁴³⁰ Esta fuga con la que terminan los versos seleccionados: de un presente amnésico, violento, pacificado a una serie que remite a la infancia en los setenta, sugiere atender a una de las vías de comunicación estética entre Gambarotta y Belleza y Felicidad: la infancia y la televisión como refugio, así como también el próximo punto que destacaremos, las sexualidades disidentes y lo *queer* como liberalización del deseo. Anahí Mallol (2017) también señala ciertas similitudes en la escritura del grupo de Belleza y Felicidad y la de los poetas cercanos a *poesía.com*. Sin embargo, no compartimos la tesis de que ambas estéticas son semejantes en su “banalidad” porque en Gambarotta hay un control estético y político constante a lo largo de su obra: en todo caso encontramos interés por deconstruir ciertas figuras, imágenes, giros que remiten a determinadas innovaciones que también proponen las escrituras pop del período.

Hay algo que no puede ser dicho; ya no son noticia como en la primavera alfonsinista los cadáveres aparecidos y los desaparecidos y se percibe un borramiento manifiesto en la opinión pública por el tema de las violaciones a los Derechos Humanos ocurridas durante la dictadura cívico-militar, en un contexto marcado por la crisis económica y la hiperinflación (1988-1991). Sin embargo, en el poema citado, el verbo ‘haber’ en la saturación que produce su repetición, denota la presencia de una huella que se intenta suprimir. Si recordamos los poemarios de Larcamón, Suárez Córlica y Chaves, *Punctum* señala al igual que ellos, una imposibilidad de decir la historia y la Historia en los noventa, una sociedad cadáver que, como el personaje principal, necesita desenajarse, tomar conciencia de su condición, porque “un perro que se da cuenta que es un perro deja de serlo” (Gambarotta, 2011: 22).

Por otra parte, una búsqueda identitaria generacional más amplia se escenifica en cierta ambivalencia sexual de los personajes; así en Cadáver, su nombre denota lo asexuado, lo objetual, que superpondrá la representación de la cultura lumpen trabajada en el poema⁴³¹(lo desclasado), con un plano sexual. Esa clase difusa, vaga, desjerarquizada encarnará en el cuerpo de Cadáver, en sus prácticas sexuales y en la indeterminación de su género que rompe con una política hegemónica de los cuerpos y el deseo. Así en el poema “12” leemos: “El Cadáver / que ya se cojió de parado al Guasuncho como regalo [...] con el gusto a leche del Lagartito en el paladar, / al lado de Confuncio / a quién le dijo algo dormida” (31), mientras que en el “22”: “Esa noche / Confuncio dormía con el Cadáver / una bolsa de dormir / por una razón simple: / quería estar ahí / cuando su respiración de anguila parara” (53). En el poema “18” el yo lírico que se confunde con la consciencia del personaje, lo va a interpelar dejando en claro el

⁴³¹ En los Noventa, el neoliberalismo, en tanto primacía del capital financiero sobre el capital productivo, tiende a la desproletarización de la economía y a la lumpenproletarización de los sectores subalternos. Desde el momento en que el capital se valoriza prescindiendo del trabajo, ese sobrante social que es el desocupado se vuelve afuncional, ya no tiene una función específica para el capital (Rodríguez, 2007: 191). En *Punctum*, aquello que parte a los personajes y que funciona como estética de la derrota es lo que los religa ante el temor, génesis de una eterna idea de religión. La religión encontrará sus cantos rituales (rock), el fuego místico de la pantalla siempre encendida de la TV, las percepciones de chamánicos viajes en el andén de estáticas terminales. En los poemas queda de manifiesto cómo la política es reemplazada por las experiencias que producen eventos populares y masivos como el rock o el fútbol, espacios resignificados que servirán como refugio, generando nuevas prácticas e identidades sociales en contraposición con el pensamiento eslogan: “Porque lo más importante es uno mismo” (Gambarotta, 2011: 11) o “Yo no me drogo” (30). La acción directa del lumpenproletariado va a ser mediatizada por la cultura rock: “Otra cosa: acá los pibes andan escuchando metal / y dicen que están armando una bandita en el boliche / para bajar a la capital y romperle el culo a todos los / porteños” (69), le escribe Gamboa a Cadáver alertando de las nuevas “montoneras” del interior. Por otra parte, la simbología de la juventud peronista va a resignificarse a la luz de los enfrentamientos entre la barra de Juventud y Defensa, el bombo opera en tanto objeto de transferencia de esa guerra que sigue en la cabeza del excombatiente.

rechazo por las identidades totalizadoras: “Cadáver, un hombre no necesita diccionarios” (44). No es necesario definir el género de Cadáver, este podría ser cis o transgénero; en la indefinición nominal y de género se alude y se construye una correspondencia isotópica con la indecisión de Confucio-Kwan-fu-tzu a la hora de tomar un micro: “no puede / decidir, iluminado por el único foco del micro, / cuál de los dos tomar: / si el que va a Diamante / o el rápido a Bahía Blanca, / pero esta vez tiene que agregarle a la duda / casi un dolor físico más que un pensamiento” (39). El personaje corporiza y exaspera ese destino desconocido, producto de la ausencia de unidad que produce la dislexia ideológica. Precisamente esta porosidad en la categoría de sujeto es la que posibilita la “corrosión” en el uso de una tercera persona, que penetrará y se alejará constantemente de estos sujetos fragmentados.

Algo similar aparecía, como veíamos en el capítulo 1, en las escrituras de los Talleres Creativos realizados por el Movimiento Solidario de Salud Mental, donde con frecuencia aparecían personajes con identidades fragmentarias y genéricamente indeterminadas. Julián Axat, casi una década después de *Punctum*, en *Peso formidable* (2003) deconstruye y problematiza desde una perspectiva deleuziana ya no las cristalizaciones identitarias individuales sino las colectivas y sociales, dando cuenta de un nuevo régimen de memoria. Dice en el poema V:

Umbral de placer / Cuerpo sin órganos (CsO) / escondite de las manos / SIN MONTAÑAS / planicie mutantes caricias nutren temblores / en mesas de disección que devienen / él / ELLO M.A.D.R.E.S. YO ANIMAL NADIE / hijo HIJOS yo / madres varios / TODOS ANDRÓGINO // P.U.T.O. padres MARGINAL hijos H.I.J.O.S. / otro / múltiple-identidad D.E.S.A.P.A.R.E.C.I.D.O.S. desaparecidos muertos / ella dios máquina de guerra / espedura y piel mineral / indulgente corazón ríspida goce / fragor retumba trazos mil territorios / posibles de existencia (16-17).

En *Punctum*, el texto se presenta como un análisis antropológico de las subjetividades en el contexto neoliberal, un trabajo que va detrás de los hechos con cierto enfoque etnográfico.⁴³² Sergio Raimondi en “El sistema afecta la lengua. Sobre la poesía de Martín Gambarotta” (2014), dice que en *Punctum*:

Lo que hace político no sólo a ese poema sino, incluso con mayor precisión e intensidad a los dos siguientes, es una consideración y un trabajo continuo con la lengua como espacio de tensión. Es más, es la operación política sobre la lengua la que justifica aquellas referencias al peronismo revolucionario (35).

⁴³² En este punto radica la comunión estética que se produce entre la poética inicial de Gambarotta y la del poeta chileno Yanko González y su *Metales pesados* (1998). La afinidad entre los poetas dio lugar a que organizaran encuentros y difundieran la producción de los jóvenes de ambos países. Así, *poesía.com* en su n° 9 de 1999 no sólo publica *Metales pesados* sino que también le encarga a González una antología de 14 poetas chilenos jóvenes.

Gambarotta analiza políticamente la violencia multidireccional de los Noventa en contraposición a la violencia identificable de un Estado opresor, por parte de la militancia de los Setenta. Por ese motivo los personajes del libro habitan una intemperie que reproduce esa violencia originaria en la que se basa la sociedad de la posdictadura, a través del lenguaje que los militares implantaron como sentido común, como discurso del consenso y la reconciliación nacional: “el estado contemporáneo de ese ‘idioma oficial’ que sostiene el consenso neoliberal está constreñido y hecho a la medida del orden económico, político y social triunfante con la dictadura” (Raimondi, 2014: 38). En sus aspectos formales, Gambarotta adopta el método del disloque lamborghiniano, desarmando las sílabas, las palabras, la sintaxis con la intención de volver a reconstruir un lenguaje vejado, torturado, repleto de elipsis que remiten a una ideología conservadora: “para empezar / un electricista no es un electricista / sino un hombre que trabaja de electricista” (43). El poeta tiene por objetivo entonces, como advierte Raimondi (2014), “destruir las condiciones de un sistema generalizado de equivalencias: no todo es lo mismo” (38).⁴³³

Por otra parte, el desajuste de ese idioma oficial está atravesado por la experiencia del exilio, de dos lenguas, castellano e inglés: “desajustadas respecto al contexto, ambas atravesadas por un ‘acento raro’ (...) la saturación de lengua es por supuesto una saturación de conciencia” (Raimondi, 2014: 40). Además, el poema escenifica una proliferación de lenguas que exceden lo idiomático; en un híbrido de voces, se entrecruza la lengua negada de la militancia revolucionaria, la lengua inactual de la militancia estudiantil de la década del ’80 y la lengua de los medios de comunicación, como lo más parecido a una lengua oficial en los Noventa. En una escena que utiliza una imagen que remite al cine clase B –a la manera de *Creature from the Black Lagoon* (1954) de Jack Arnold–, Gambarotta imagina qué ocurriría si los desaparecidos retornaran a la arena política en la década de los noventa y da a entender que efectivamente la dirigencia política de la posdictadura erigía su consenso en la negación y el olvido de la militancia revolucionaria:

⁴³³ En “Cómo no leer Shakespeare” (2017) Gambarotta se interroga sobre el lugar del autor inglés en Latinoamérica y cuestiona el procesamiento que las instituciones hacen de textos populares, por ejemplo cuando cuestionan la traducción que Nicanor Parra hizo de *Rey Lear*: “fetichizar un objeto es desconocer cómo fue producido (o esconder las condiciones de cómo fue producido y cómo circula). Parra toma a Shakespeare para desfetichizarlo. Traduce: ‘Debemos inclinarnos ante el peso / De estos tiempos sombríos. Decir lo que sentimos. / No lo que se supone que debemos decir’” (71).

No serías peligroso. / No asustarías a nadie. / Se te escucharía mover / los brazos bajo el agua / con los ganglios inflamados: / si volvieras a aparecer desaparecido / serías un mono rehabilitado / repudiado por los partidos de la tarde, / en las solicitadas pagas de los diarios, / acusado de nadar crawl nervioso / con campera de piel de pescado / en la noche pulmonar (77).

Así como podíamos considerar *Punctum* en tanto una intervención que iba detrás de los hechos, en *Seudo* [2000],⁴³⁴ otro extenso poema, más fragmentario, encontramos voces que anticipan los hechos: el estallido social de 2001 y la necesidad de repensar los Setenta para reintegrar el universo de ideas de la militancia revolucionaria en la cultura política de la democracia. Este segundo libro de Gambarotta está formado por cuatro series de poemas que dialogan entre sí y producen un efecto de unidad. Nos interesa destacar aquí la serie del relámpago, dado que leída en el marco del libro, expresa una superposición de tiempos entre los Setenta y los 2000 que produce fuertes resonancias políticas. Cuando el presente escarba racionalmente el pasado, la búsqueda resulta infructuosa: “No viste mi escudito de V.I.U. / en algún cajón / no lo viste. No // Vladimiro Vladi- / miro nadie te vio. // Preguntale a Gonzalo. / Le preguntaría a Gonzalo / pero Gonzalo se tomó el reverendo palo”⁴³⁵ (2013: 18). Pero si el sujeto abandona su pasividad,⁴³⁶ habilitará con su práctica las condiciones materiales para actualizar ese pasado como cita: “El relámpago antecede al trueno / pero no hace de esto una ley. / El relámpago crea / electricidad azul / de noche. El relámpago / trae luz del día pasado / a la noche presente / Pero tampoco hace de esto una ley” (30). Esta actualización no supone la mera repetición de un manual, sino una apertura a lo nuevo que debe crearse siempre en situaciones diferentes: “El relámpago no maneja / su forma, la forma / del relámpago se crea / a partir de su incapacidad de tener forma. La forma / del relámpago / es su no forma” (31), el relámpago define entonces los signos del futuro.

⁴³⁴ Utilizamos la reedición de 2013 que incluye además una reescritura de *Seudo*, *Dubitación* (2004).

⁴³⁵ Si atendemos al nombre Gonzalo, otra clave de lectura que abre el poema a partir de la incorporación de distintas figuras de la política contemporánea que se suceden en una especie de *zapping* por los canales de noticias (Seúl 88, el asesinato de Luis Donaldo Colosio), permite pensarlo en relación al líder de Sendero Luminoso, Abimael Guzmán, conocido como Presidente Gonzalo y a Vladimiro como Vladimiro Lenin Montesinos, jefe del servicio de inteligencia durante el gobierno de Alberto Fujimori. La idea es la misma, el museo de la revolución como obsesión con el pasado que se revela como una cristalización vacía de sentidos, un fetiche, ya sea en el nombre-homenaje de quien devino genocida de extrema derecha, o en prácticas que reducen lo social a las ciencias exactas o naturales: “Lo pusieron en una balanza. / Dijeron que era más chico de lo normal. / Estaban pesando el cerebro de Lenin” (Gambarotta, 2013: 12).

⁴³⁶ Encontramos exposiciones descarnadas sobre el individualismo y el desinterés político de la juventud de entresiglos: “Por la ventanilla miraba a los pendejos caminar / apenas despabilados por las calles. Eran / pescados fuera del agua con camisetas de / Newell’s old boys, Boca Juniors, Belgrano / de Córdoba. Subían y bajaban de los / colectivos carneros sin siquiera percatarse / de que era un día de huelga” (Gambarotta, 2013: 102).

La búsqueda deliberada de soluciones en el pasado congela la revolución en un museo, parece decirnos *Seudo*, mientras que en las prácticas políticas del presente –y podemos pensar en la novedad e importancia que adquirió por esos años para el campo popular la conformación de la Central de los Trabajadores de la Argentina (CTA), el movimiento piquetero, los escraches de H.I.J.O.S., entre otros fenómenos– radicaría el rescate más efectivo de ese pasado, de esa tradición revolucionaria que oficia de anagnórisis material y luminosa –un relámpago al que no se le puede asignar una forma porque no se deja ver, encandila– en el poema. Según Franca Maccioni el modo de figurar la historia en la escritura de Gambarotta se condensa en esta imagen paradigmática del relámpago “que excede la del continuum lineal, progresivo y homogéneo [...] porque para esta poética lo que retorna del pasado no lo hace como mero objeto de colección: sólo una visión museística de la historia puede concebir el síntoma, que es siempre el retorno desviado de un deseo, como algo que apenas le concierne” (2017: 16).

Estas ideas se encuentran condensadas en el personaje de Elektra (montonera punk)⁴³⁷ y la serie que gira en torno a ella: “y desoyendo los consejos del Gral. Abuelo / me teñí de verde el pelo. / Perdí a mi familia de vista / me hice anarquista setentista / clandestina montonera” (44). *Seudo* aglutina fenómenos que por lo general eran analizados en su especificidad –piquetes, Carpa blanca, escraches, etc.– y no en sus relaciones:⁴³⁸ el relámpago que viene del pasado logra hilvanar esas experiencias y

⁴³⁷ Ana Porrúa (2000: 110) aludía a una superposición semejante en *Punctum*, como coexistencia de tiempos y juventudes heterogéneas que se representaban en Cadáver, Guasuncho, Hielo, etc.: son ex militantes de los Setenta, pero comparten el universo cultural de los jóvenes de los Noventa. Si tenemos en cuenta que el libro se escribió entre 1993 y 1995 y que en el contexto neoliberal la noción de adolescencia y juventud comenzó a extenderse hacia los 40 años y más allá, todavía podía resultar verosímil. En 2000 ya no, y el texto se encarga de señalarlo. Sin embargo es interesante pensar en esa superposición de juventudes de los Setenta y los Noventa porque el eje de unión se cifraría en la derrota. Resulta llamativo el silencio que hay en *Punctum* sobre otra arista de la derrota: la del militante setentista devenido empresario neoliberal. Cabe preguntarse por qué solo aparece el setentista derrotado y lumpenizado. A lo mejor una respuesta la encontramos en una superposición que no pretende hacer tanto hincapié en las juventudes como en la expulsión de las clases populares por parte del Estado neoliberal. Además, consideramos que haberlo incluido hubiera contribuido a reproducir sentidos de una representación que era parte de las construcciones mediáticas que desacreditaban la militancia setentista a partir de algunos casos aislados. Un ejemplo de esta utilización lo ofrece Santiago Llach en *Aramburu* (2008) donde reduce la militancia setentista a la figura de Rodolfo Galimberti.

⁴³⁸ Cuando le preguntamos por el origen de este análisis y le comentamos nuestra lectura del poemario Gambarotta expresó lo siguiente: “Esa forma de pensar, de unir distintas cuestiones, capaz que tiene que ver con eso que se hacía en los setenta. El debate interno. No quiero sonar nostálgico, pero por ahí ese debate interno fue muy propio de ese tiempo, por ahí ya no existe más. Algo ingenuo tal vez, porque debato internamente hago autocrítica, pienso en los defectos de mi organización, hago planteos en contra de mis propios intereses para ver si el contexto de verdad es así, dialéctico. Para no sonar nostálgico, quizá fue lo propio del momento, después no se practicó más. Salvo en círculos muy pequeños que oh casualidad terminan con el kirchnerismo ganando el gobierno democráticamente” (Entrevista a Gambarotta, 01/02/2020).

dotarlas de sentido, las incorpora en una narración. Este precipitado no sería otra cosa que lo que Ernesto Laclau define como la cristalización de la identidad popular: “las relaciones equivalenciales no irían más allá de un vago sentimiento de solidaridad si no cristalizaran en una cierta identidad discursiva que ya no representa demandas democráticas *como* equivalentes sino el lazo equivalencial como tal” (Laclau, 2005: 122). El poema revela esta síntesis, tal como lo analizaba Walter Benjamin en su *Libro de los pasajes*: “En los terrenos que nos ocupan, sólo hay conocimiento a modo de relámpago. El texto es el largo trueno que después retumba” (2007: 459). La imagen dialéctica se presentaría para Benjamin como un momento de “despertar” que vislumbra una posibilidad revolucionaria. El shock que inducen este tipo de imágenes al convocar el torrencial fragmentario del pasado está también orientado a generar un despertar, dice Benjamin: “la imagen leída, o sea, la imagen en el ahora de la cognoscibilidad, lleva en el más alto grado la marca del momento crítico y peligroso que subyace a toda lectura” (2007: 465).⁴³⁹

En *Relapso + Angola* (2005) y en la plaqueta *Para un plan primavera* (2011) encontramos procedimientos de construcción de imágenes dialécticas semejantes. Después de la crisis, las elecciones y la asunción de un nuevo gobierno que promueve repensar lo negado durante las décadas anteriores, reincorporando a la historia la militancia revolucionaria, que en la voz de su presidente –prácticamente un desconocido entonces-, se reconocía como perteneciente a una “generación diezmada”⁴⁴⁰ y se pensaba dentro de esa tradición, *Relapso*⁴⁴¹ abre un gran interrogante al futuro inmediato, nunca explicitado literalmente: ¿inventará el kirchnerismo un nuevo lenguaje o será la foto de Silvio Rodríguez en Angola?:⁴⁴² “La gimnasia no es gramática / el sistema afecta la

⁴³⁹ Si bien Gambarotta sintetiza distintas demandas al Estado en su presente, la imagen dialéctica que construye no es una síntesis en sí misma, como aclara Didi-Huberman: “escritura y montaje permiten ofrecer de las imágenes una legibilidad, lo que supone una actitud doble, dialéctica (a condición, por supuesto, de comprender con Benjamin que dialectizar no es sintetizar, ni resolver, ni “reglamentar”): no dejar de abrir asombrados nuestros ojos de niño ante la imagen (aceptar la prueba, el no saber, el peligro de la imagen, la falta del lenguaje) y no dejar de construir, como adultos, la “cognoscibilidad” de la imagen (lo que supone un saber, un punto de vista, un acto de escritura, una reflexión ética)” (2015: 65).

⁴⁴⁰ Discurso de asunción presidencial del 25 de mayo de 2003.

⁴⁴¹ La reincidencia en una herejía de la que se había abjurado señalada desde el título, podemos interpretarla en términos individuales, siguiendo la trayectoria por ejemplo de Néstor Kirchner desde su militancia estudiantil hasta su investidura presidencial o en términos colectivos, incluyendo a todos aquellos que fueron parte de ese movimiento de impugnación al orden capitalista y que se acomodaron a las reglas de juego del mercado en la posdictadura.

⁴⁴² La imagen que motivó la serie de Silvio Rodríguez fue una foto del cantautor en 1976 vestido con traje de fajina en el marco de la Guerra Civil Angoleña (1975-2002) iniciada una vez que el país africano logró la independencia de Portugal. Allí las Brigadas Internacionalistas Cubanas fueron a colaborar con el Movimiento Popular de Liberación. Se trató de un acontecimiento muy significativo para muchos cubanos

lengua / república – doctrina = trazo de piso” (2005: 25). El protagonista del poemario, Rodríguez, se caracteriza por el desacomodo de las percepciones como consecuencia de la fiebre. Este recurso produce el efecto de desrealizar cualquier clave de lectura referencial. Rodríguez adopta la forma de Tanguito componiendo “La Balsa” en el bar La Perla, de un electricista trabajando en una cuadrilla para una empresa del Imperio, de un sujeto que intenta cortar un melón. Esta última figuración se nos revela como un trabajo alegórico: “El machete no es para cortar pomelos / es para cortar cabezas, el verano / no es para sonreír / es para mostrar los dientes (2005: 90).

La imagen del pomelo y las estrategias para su corte atraviesan todo el libro y al igual que *Punctum*, el sujeto imaginario apuesta por el disenso para el renacimiento de la política: “Lo que decía no era lo que pensaba / hasta que cortó un pomelo por la mitad / y expuso el centro de ese mundo a la luz / entonces sí, con la fruta una vez partida / lo que pensaba era lo que decía” (2005: 46). En el contexto de publicación de *Relapso + Angola* comienza a perfilarse claramente el primer contrincante político del gobierno kirchnerista, las patronales rurales. Este sector comienza a pujar por la baja de las retenciones a las exportaciones dentro de un esquema económico caracterizado por el mantenimiento de un tipo de cambio real y múltiple,⁴⁴³ prefigurando lo que será el conflicto de 2008 con motivo de la Resolución 125 y la emergencia del kirchnerismo

que generacionalmente no habían podido participar de manera directa en la Revolución Cubana (1953-1959), los cuales se alistaron para luchar por la misma causa del otro lado del Atlántico. Gambarotta reescribe esa imagen para dar cuenta de la inactualidad de ciertos gestos y discursos desajustados, que no considera eficaces para pensar el presente: “*Relapso+Angola* es muy de laboratorio, como un territorio completamente ficticio, si vamos al caso el cantante cubano también. Es la disonancia que le puede causar a alguien, que en este caso puede estar en Argentina, el hecho de que tropas cubanas estuvieran en ese lugar. Es al revés. No es el tema la colonización; el tema es utilizar esa disonancia de los cubanos metidos ahí” (Arroyo, 2009). El trabajo con personajes desterritorializados cuya lengua entra en conflicto con la oficial ya había sido trabajado en *Punctum* donde aparecen referencias a las series televisivas *El gran chaparral* (1967-1971) y *Kojak* (1973-1978). Mientras que en la primera los protagonistas son una familia mexicana y otra estadounidense que conviven en un territorio de frontera, Arizona, en el que se mezcla el inglés y el castellano; *Kojak*, el detective neoyorquino de la segunda es de origen griego. En *Seudo*, los jóvenes chinos que paran en una esquina suburbana desempeñan una función semejante. Por otra parte, la disonancia que Gambarotta percibe en la fotografía de Rodríguez, remite a la disonancia que el autor encontraba en el lenguaje de la militancia de los Ochenta, tributario de los Setenta. Javier Trimboli, en *Sublunar* (2017), hace referencia al mismo fenómeno cuando rememora su militancia en los Ochenta: “para quienes hace apenas unos años habíamos entrado al cuadrante en cuestión [de la militancia], funcionó un rato más, una cuestión de tiempos desarticulados” (2017: 28), a modo de ejemplo menciona la segunda etapa de la revista *Crisis* que se inicia en el n° 41.

⁴⁴³ “Se apostó al estratégico tipo de cambio múltiple utilizando como instrumento las retenciones diferenciales. Esto implicó un tipo de cambio más alto para la industria cuyo objetivo es la protección de la competencia externa y el sostenimiento en el tiempo de la estrategia sustitutiva para resucitar al sector después de los maltratos recibidos entre 1976 y 2002. Por su parte, dado que el sector agrario cuenta con condiciones naturales que lo hacen competitivo aún sin que el Estado sostenga un dólar alto, hubo una política explícita del gobierno de NK en ese sentido: un tipo de cambio alto para proteger a la industria y un tipo de cambio normal para el agro, diferencia que se obtiene vía retenciones a los productos primarios” (CIEPYC, 2010).

como identidad política hegemónica del campo popular. Esta incipiente reorganización es vivenciada por la voz del poema con íntimas contradicciones, de allí que los versos transmitan un deseo de revancha no exento de violencia. De manera significativa, esta pulsión es contenida mediante una conversación con la figura de los progenitores, la generación de los padres, en una escena dramática en la que Rodríguez se debate como un Hamlet: “Madre, creo que soy fascista y no temo serlo / pero quiero dejar de serlo o al entenderme fascista / y no sentir temor de serlo, es una pregunta; / no hablo del lugar común de los que son fascistas / y no lo saben, no hay nada más fácil que decirse / no fascista; cuando veo a un demócrata por tvé / quiero pegarle un tiro” (2005: 65).

Para un plan primavera (2011) pone en escena las discontinuidades violentas de los ciclos primaverales en la historia argentina. Predomina en el texto una visión bastante pesimista,⁴⁴⁴ en la que la geopolítica puede distraer momentáneamente de estos territorios al poder financiero, pero todavía él es el dueño del botón que con sólo presionarse puede terminar con el sueño de una sociedad más igualitaria. Uno de los poemas presenta una larga enumeración en la que se expresa lo poco que significan para este poder concentrado las estrategias de resistencia o las teorías conspirativas:

no quieren ver / tus planes a la hora de otra primavera adjetivada, ni tienen especial interés / en plantarte un dispositivo de rastreo satelital para seguir tus pasos / por ramblas de balnearios atlánticos donde supo haber / videobares, disquerías, locutorios, ni ubican / a esos automóviles contratados por los motores de búsqueda que salen con cámaras (...) no, no, no, nada de eso, no / simplemente quieren que te mueras (8-9).

En este breve fragmento se puede apreciar la tendencia todavía presente en Gambarotta de configurar una voz en el poema, observadora de lo contemporáneo. La alusión al auto de Google maps incorpora dispositivos característicos de la Tercera revolución científico-tecnológica, la cual se encuentra en proceso y que se caracteriza por vincular innovaciones en el ramo de la informática, las telecomunicaciones y la biotecnología con formas organizacionales *ad hoc* a la dinámica de un sistema ampliamente interconectado

⁴⁴⁴ Se percibe una resolución de la primavera kirchnerista semejante al fin de la primavera alfonsinista. Gambarotta ha señalado en varias intervenciones que para él los setenta se terminaron en enero de 1989 con el intento fallido del Movimiento Todos por la Patria de copar el cuartel de La Tablada (Gambarotta, 2013b: 18): “Yo iba al Nicolás Avellaneda donde había un centro de estudiantes bastante agitador con mucha militancia política. Fue un hecho que afectó inmediatamente a una quinta bastante reducida. Pero eran personas que uno podía ver en las marchas, que los podía conocer de cara, que se los podía cruzar en la puerta de un recital. Algunos de los pibes que fueron a Tablada vos los habías visto en la puerta de Cemento. El clima era esa combinación medio rara del regreso de la represión después de la primavera democrática. Porque en el '83 por dos o tres años la película había sido una continuación de los setenta. Había una mesa de coordinación de juventudes políticas. Se armaban marchas contra el Fondo e iban miles de personas. Cada agrupación tenía su columna de seis cuadras. Y eso en un momento, por un montón de factores, se termina de disolver” (Baigorria, 2012).

(Romero Navarrete, 2003). Pero a la vez, la memoria recupera antiguas cartografías de otros desarrollos tecnológicos que en el pasado reciente fueron símbolo de modernización: videobares, disquerías, locutorios, produciendo así una acumulación enumerativa de objetos temporalmente heterogéneos que dan cuenta de un nuevo ordenamiento espacial y temporal que modifica las prácticas sociales, las formas de habitar y ser en el territorio vinculante.

Hasta aquí hemos presentado algunas de las características más representativas de la poética de Gambarotta: el análisis etnográfico del presente, la irrupción en el mismo de memorias que desarticulan la supuesta ausencia de conflictos, un trabajo con la lengua que cuestiona la univocidad del Estado. Es decir, lo que Franca Maccioni ha definido como una poética que se otorga la tarea de “recomenzar otras figuraciones de la historia en la que se expongan las temporalidades plurales y heterogéneas que han sido invisibilizadas” (2017: 14), pero también una predilección por la desterritorialización de los personajes siempre en escenarios exóticos o extraños. A continuación vamos a analizar el modo en que estos rasgos representativos de la escritura del poeta se articulan con su rol de coeditor en el sitio *poesía.com*.

***poesía.com*: Campo de prueba para poetas y dispositivo formador de lectores**

El sitio www.poesia.com (1996-2006), que hasta el número 3 se llamó *InterNauta Poesía*, fue un proyecto editorial virtual dirigido por Martín Gambarotta, Daniel García Helder por entonces Secretario de redacción de *Diario de poesía*⁴⁴⁵ y Alejandro Rubio. El mismo fue profundamente innovador si tenemos en cuenta que en Argentina se vendieron las primeras conexiones comerciales a internet en junio de 1995, es decir un año antes de que se inaugurara la página. Así, la exploración de las posibilidades de difusión que ofrece la era digital dan cuenta del interés por “aprehender el *Zeitgeist* de la época” tal como lo detectaban García Helder y Prieto (1998) leyendo las producciones poéticas del período.

Las actualizaciones de la “redvista”, traducción más común de *webzine*, eran en un principio de carácter bimestral, luego trimestral hasta alrededor del número 16 (diciembre de 2001) cuando comenzaron a discontinuarse, con dos números en 2002 (junio y septiembre), uno en julio de 2004 y el número 21 final, en el otoño de 2006. El

⁴⁴⁵ García Helder integra el Consejo de redacción del *Diario* desde el número 1, entre 1991 y 1992 comparte la Secretaría con Jorge Fondebrider y hasta 2002, cuando se retira del proyecto junto con Martín Prieto, se desempeña solo en el cargo.

encargado del diseño y de la parte técnica era Emiliano Pérez Pena quien en varios números aparece como director. En 2002 el dominio cayó debido a los altos costos causados por la devaluación del peso para el mantenimiento de la página y se relanzó de una manera muy precaria en el n° 19 –con diseño de Ximena May. Allí se perdió todo el archivo de publicaciones que dejó de estar disponible para la consulta:⁴⁴⁶

poesía.com lo hicimos en un momento con Emiliano Pérez Pena que era un amigo, medio nerd, que tenía una computadora en su casa, cuando nadie tenía internet. Él trabajaba como informático y un día me mostró internet. Empecé a preguntarle cosas del estilo ¿se pueden poner libros enteros ahí? Sí, no hay límite. Bueno entonces hagámoslo. Podría haber hecho algo de dinero incluso. Él lo tomó como una especie de desafío, estaba en su trabajo informático más clásico y se sumó a la idea, él maneja el conocimiento práctico. Hicimos el dominio y listo (...) pero el motor fue difundir cosas que no estaban editadas y darle acceso a personas interesadas, que pueden ser pocas entre comillas, pero que si les ponés el acceso pueden ser miles. En ese momento no había posibilidad de acceder a un libro de Zelarayán, de Giannuzzi... (Entrevista a Gambarotta, 01/02/2020).

El diseño de la publicación, al menos en un comienzo, remitía a la cultura rock, desde la elección de las figuras que encabezaban las portadas (Bob Marley, Luca Prodan), hasta la publicación de letras de bandas representativas del período (Patricio Rey, Los socios del desierto, Actitud María Marta), pasando por la escenificación de la ruina a través de fisuras y grietas de paredones que abren la pantalla, con recorridos que remiten a las líneas de subte. El diseño alude deliberadamente tanto a las publicaciones subte o fanzines de los Ochenta como al prólogo de Daniel Freidemberg a *Poesía en la fisura* (1995), y está puesto en función de dar cuenta de una escena urbana y joven.

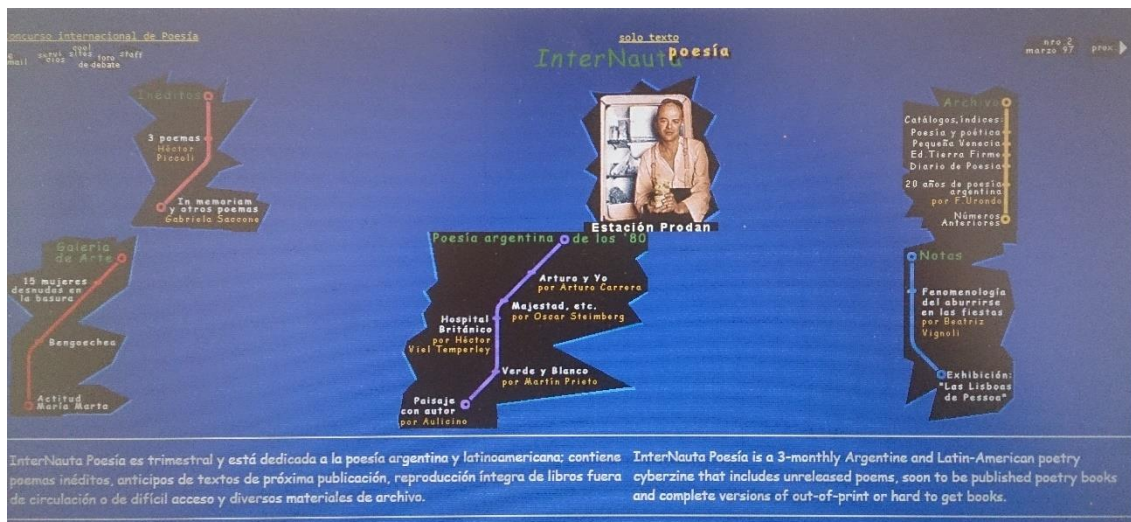
Una vez que el sitio pasó a denominarse *poesía.com*, el diseño utilizó como concepto un racionalismo geométrico que remitía a la familia tipográfica Bifur creada por Cassandre en 1929.⁴⁴⁷ Esta estética había sido muy utilizada en Latinoamérica en los Setenta por movimientos vanguardistas relacionados con el hippismo pero también con la izquierda. Entre los artistas que han hecho uso de esa familia tipográfica podemos mencionar a Eduardo Antonio Vigo –por ejemplo en la tapa de *Hexágono '71* n° cd (1973) –. En los Noventa, por el contrario, la utilización de esta tipografía sugería cierto anacronismo, dado que el mercado se inclinaba por otros estilos. Como veremos a

⁴⁴⁶ Hemos podido recuperarla a través de la base de datos de www.archive.org.

⁴⁴⁷ Esta tipografía estuvo inspirada a su vez en el modernismo y sus antecedentes pueden encontrarse en la Secesión Vienesa o la Bauhaus. Agradezco a Sara Guitelman por las precisiones acerca de los usos de la tipografía vanguardista y su recuperación en los Setenta y Ochenta. Un desarrollo más pormenorizado sobre estas cuestiones realiza la autora en su tesis doctoral todavía inédita *Proyecto Vigo. El autor como diseñador*.

continuación, este choque entre pasado (tipografía) y presente (internet)⁴⁴⁸ resultó constitutivo del proyecto editorial.

Después del número 9 –que se presenta con una botella de vino rotulada como “Joven poesía chilena”– el diseño se vuelve más clásico. Significativamente, la mayoría de las páginas dedicadas a la literatura que surgen con posterioridad van a adoptar una disposición semejante en su diseño: *Vox virtual* (1999-2009), *Bazar americano* (2001-) y *Otra parte* (2003-).



Detalle de portada *InterNauta Poesía* n° 2



Detalle de portada *poesia.com* n° 17

El proyecto puede ser definido a partir de la imagen concepto que utiliza Alicia Genovese (2011) para pensar la poesía producida en los noventa: el graffiti, género que “estampa

⁴⁴⁸ Recientemente, en un contexto de idealización de la década de los noventa, surgió como tendencia de diseño una corriente denominada *Brutalist Web Design* que propone un regreso a la estética de los primeros sitios web. Los mismos se caracterizaban por largas líneas en tipografía Times New Roman, *gifs* animados que dotaban de cierta dinámica a los mosaicos saturados de color, arte pixelado, disposición de la información no jerarquizada, contador de visitas en primer plano, etc. Tal como ocurrió con *poesia.com* esta estética feísta surgió a raíz de que las primeras webs eran armadas por especialistas en informática con muy poco conocimiento de diseño gráfico que utilizaban programas muy precarios como el *Paint*.

una marca de territorialidad, un proyecto que se abre con su necesidad de diferenciación y su impulso de mostrar otra producción poética, aunque no se expliciten de manera definida sus bordes o sus características estéticas” (144). Este desborde expresado por *poesía.com* fue parte de una migración más extensiva y con una fuerte impronta generacional que trasladó los soportes tradicionales de la palabra poética a la transtextualidad de los sitios de internet. Algunos *webzines* especializados o dedicados a la difusión del género poético, que comenzaron a intervenir por la misma época, fueron: *Zapatos rojos*,⁴⁴⁹ *Los amigos de lo ajeno*,⁴⁵⁰ *La novia de Tyson*⁴⁵¹ o *Vórtice argentina*,⁴⁵² mientras que otros alternaban (por cuestiones económicas) el formato papel con el virtual, como fue el caso de *VOX*⁴⁵³ o de la antología *Monstruos* de Arturo Carrera que antes de su edición en papel (2001) se encontraba disponible desde 1998 en la página web del Instituto de Cooperación Iberoamericana (ICI), dirigido entonces por el poeta español José Tono Martínez.⁴⁵⁴

⁴⁴⁹ Dirigida por Karina Macció y Romina Freschi, surge a partir de un Encuentro de poesía realizado en La posada de los aromas del barrio de Flores el 9 de julio de 1999. Se mantuvo activa hasta noviembre de 2006. La página puede leerse como una antología de los poetas que participaban de los encuentros que se realizaban cada año en distintos espacios de Capital Federal. La sección des-géneros especializada en literaturas y teorías *queer* fue dirigida por Joaquín Ibarburu y Walter Ch. Viegas.

⁴⁵⁰ Dirigida por Ana Wajszczuk y el costarricense Luis Chaves. En 1998 publican su primer número en formato papel, el cual se distribuye en Buenos Aires y San José de Costa Rica. La propuesta editorial se proponía antologar y difundir poetas actuales así como recomendar poetas de otras generaciones y países. En ese primer número publican poemas: Fabián San Miguel, Fernando Molle, Gerardo Cerdas Vega (Costa Rica), Jorge Arturo (Costa Rica), Damaris Calderón (Cuba), Marina Mariasch, Luis Chaves y Ana Wajszczuk. El proyecto continuó de manera virtual hasta el número 9 de 2003.

⁴⁵¹ Revista dirigida por Rodolfo Edwards, Washington Cucurto y Horacio Fiebelkorn, estuvo en línea durante 2000, sacó solo dos números. Al igual que otras revistas virtuales del período se caracterizaba por antologar distintos autores pero también por incluir breves fragmentos críticos que realizaban un análisis de la cultura adoptando una perspectiva popular. Entre los poetas rescatados se encontraba Carlino, Leopoldo Marechal o Pablo Rojas Paz del que se publica una crónica escrita en la década del '40 en el diario *Crítica* bajo el seudónimo de El negro de la tribuna. Hay una búsqueda programática consistente en poner en diálogo la cultura popular con distintas tradiciones literarias, de esta manera se presenta a poetas clásicos utilizando un lenguaje coloquial que busca desacralizar la “alta cultura”: “Luciano de Samosata. Imperio romano. Siglo II. Un zarpado que influyó en Cervantes y Quevedo. Sarcástico y gracioso, gran observador de las costumbres de su época. Don Luciano pertenece a la puntada estirpe de los que meten el dedo en la llaga”. Por otra parte, se publican poetas noventistas como Darío Rojo y entrevistas a figuras populares icónicas como René “el loco” Housseman.

⁴⁵² Página de Fernando García Bogado especializada en poesía visual y arte correo desde 1999 a la actualidad.

⁴⁵³ La *VOX virtual* comienza a circular en 2001, era enviada vía mail a los lectores, las secciones y el diseño son muy similares a *poesía.com*, como novedad incluían dos secciones: Reseñas de libros y de obras artísticas recientes y Crónicas, espacio asignado a las discusiones y polémicas. Estas secciones junto con los comentarios que luego se hicieron casi obligatorios de los poemas inéditos publicados, pusieron de manifiesto lo que faltaba en el resto de las publicaciones virtuales: la realización de una lectura crítica de las producciones del presente. En 2018 subieron la colección completa a la web, la cual está disponible en www.proyectolux.com.ar

⁴⁵⁴ El ICI es auspiciante de los números 7 al 11 de *poesía.com*. Otra forma de financiar el proyecto era la sección Kiosko, que desde el n° 1 de noviembre de 1996 ofrecía el servicio de venta de cd's (en asociación con Cd Universe) y libros (en asociación con Amazon) con envío gratuito, con posterioridad serán

La novedad de este medio de difusión inauguró nuevos modos de lectura, caracterizados por: 1- la rapidez y cierta desatención, si pensamos en la representación moderna del lector, por ejemplo sentado en un sillón de terciopelo verde como en “Continuidad de los parques” [1956] de Julio Cortázar; 2- los obstáculos que plantea, en términos de las posibilidades de relectura, la direccionalidad vertical, sin numeración y la “ubicación de un poema en un *continuum* informe” (Porrúa, 2002: 21); 3- la visualización fragmentaria, aún en el caso de poemas de una extensión media; 4- el acceso a un texto “interminable”, abierto, a partir de la relación que establece el ítem seleccionado con otros *links* que funcionan como paratextos; y 5- la inestabilidad de la idea de número, dado que una vez publicado los editores pueden borrar, corregir o agregar material nuevo.

Para contrarrestar estas dificultades, los *webzines* utilizan un abanico bastante amplio de estrategias. El sitio de *poesía.com* se destaca entre el conjunto de muestras antológicas virtuales de poesía del período porque, tal como señala Porrúa (2002), se rebela a una lectura desatenta al subir libros completos, conocidos en ocasiones por los lectores solo fragmentariamente a través de *Diario de poesía*. De esta manera, tal como aspiraba Gambarotta, *poesía.com* permitió la puesta en circulación de gran cantidad de material de muy difícil acceso o directamente inhallable, así como también propició la lectura entre autores latinoamericanos contemporáneos.⁴⁵⁵ Este fue el caso, por ejemplo, de la muestra de poesía chilena del número 9 (1999)⁴⁵⁶ o de la difusión de poetas del interior, con la muestra de poesía de Bahía Blanca del n° 16 (2001).⁴⁵⁷

Ahora bien, ¿cómo se presentaban las selecciones de los textos que se consideraban indispensables para la realización de una antología en progreso? A partir de

reemplazados por Musimundo. Entre las editoriales que publicaban se encontraba Adriana Hidalgo, Melusina, Vox, Del Dock, Beatriz Viterbo, Último Reino, Grijalbo y Mondadori. Además, tres poetas coordinaban talleres de escritura virtuales: Gabriela Bejerman de escritura erótica, Alejandro Rubio de poesía y Valentín Greco de narrativa.

⁴⁵⁵ Leyendo estos *webzines* hoy inexistentes se percibe un cruce mucho más interesante que en la actualidad entre poetas y críticos de distintos países latinoamericanos, nos preguntamos si podría deberse a que entonces había menos dominios, el acceso a una computadora no era tan extensivo (hoy en día contamos con dispositivos más económicos como los celulares que pueden cumplir con la misma función), mucho menos la conexión a internet, lo cual llevaba a un intercambio más fluido en los pocos espacios virtuales especializados.

⁴⁵⁶ Se publicaron poemas de Yanko González, Sergio Parra, Marcelo Novoa, Mario García, Marcelo Paredes, Francisco Véjar, Malú Urriola, Jaime Hunún, Jesús Sepúlveda, Nicolás Díaz Badilla, Jorge Velásquez, Javier Bello, Alejandra del Río, Dansi Figueroa y Germán Carrasco. El último no casualmente fue ganador un año después del III Concurso Hispanoamericano *Diario de poesía*.

⁴⁵⁷ Se publicaron poemas de Lucía Bianco, Roberta Iannamico, Omar Chauvié, Marcelo Díaz, Sergio Raimondi, Mario Ortiz, Carolina Pellejero, Osvaldo Costiglia, Claudio Doba, Mauro Fernández, Eva Murari, Aldo Montecinos y Sebastián Morfes.

la inclusión de estos en distintas secciones: “Adelantos”, “Inéditos” y “Rescate” fueron las más estables, aunque no estuvieron exentas de ironía si pensamos en la operación que, como veremos, realizaba la publicación.⁴⁵⁸ Otras secciones eran “Notas” (presentaciones, breves reseñas de obras o autores, mini ensayos), “Archivo” (donde se publicaba el catálogo completo de editoriales de poesía o el sumario de revistas especializadas),⁴⁵⁹ “Entrevistas” y hasta el número 8 Pablo Gambarotta dirigió la sección “Galería de Arte”⁴⁶⁰ –con posterioridad se hizo cargo María Fernanda de Broussais-. Así como el lector podía suscribirse para recibir por mail “El poema del día”, también publicado en la web, a partir del número 11 apareció en portada la sección “El cuadro del día”.

La sección “Inéditos” expresaba la política editorial del *webzine*, que se diferenciaba del mandato artesanal de “primero editar, luego escribir” (al que nos referimos en el capítulo 5), dado que los editores consideraban que la escritura necesitaba hacer un camino previo antes de la edición. Con esa intención, propusieron un espacio para que los autores pudieran verificar aquello que producían sus textos en los lectores. Si bien el sitio se caracterizaba por la publicación de muy pocos trabajos críticos,⁴⁶¹ de alguna manera el foro, otra de las secciones fundamentales, oficiaba de caja de resonancias de lo publicado. Los foros⁴⁶² imprimían otra lógica de intercambio que el

⁴⁵⁸ Con el correr de las publicaciones ya no se atendía tanto a las secciones, aparecían o desaparecían según el número, produciendo por momentos efectos absurdos pero políticamente significativos (se estaba rescatando lo que se temía pudiera llegar a perderse en el farrago del presente), por ejemplo publicaron *Sagitario* de Silvio Mattoni (n° 4 de 1997) dentro de la sección “Rescates” cuando el texto fue publicado recién un año después en formato libro por Alción. Por otra parte *Sagitario*, de Silvio Mattoni, trabaja con los vínculos familiares y la orfandad a partir de una representación clásica que establece muchos puntos de conexión con la obra de Pablo Ohde.

⁴⁵⁹ En el n° 0 se publica el índice completo de los primeros 10 años de *Diario de poesía*; el n° 2 el catálogo de Libros de Tierra Firme, Pequeña Venecia y un índice de la revista mexicana *Poesía y política*; n° 3: catálogo de Mate y Beatriz Viterbo; n° 4: catálogo de Último reino; n° 7: sumario de la revista *El jabalí* y catálogo de Argonauta; n° 9: catálogo de Siesta y Ediciones Deldiego; n° 10: catálogo de Vox; n° 12: catálogo de Tsé-Tsé. Un texto extraño en la sección es una selección (los apartados “Poesía Buenos Aires” y “Perspectiva”) de *20 años de poesía argentina* (1968) de Paco Urondo.

⁴⁶⁰ Se exponen obras de Lucien Freud, Francis Bacon, Roland Topor, Miguel Ángel Bengochea, Eduardo Faradje, Julio Lavallén, Lucas Peruccini, Pablo Gambarotta, María Fernanda de Broussais, Julio Flores, Natalia Santander, Glauco Mattoso, Ximena May, entre otros.

⁴⁶¹ Lo más parecido era la sección “Notas” en la que se presentaba a un autor, la mayoría de las veces central en el número, junto con una entrevista, una selección de poemas y audios (Manrique Fernández Moreno n° 6 de 1998, Ricardo Zalarayán n° 13 de 2000, Juan Desiderio n° 14 de 2001, Juan José Saer n° 17 de 2002, Luis Cernuda 18 de 2002, Rosenmann-Taub n° 19 de 2004). En el n° 16 de 2001 se publican reseñas cruzadas entre poetas chilenos y argentinos, mientras que en el especial sobre poesía de Bahía Blanca (n° 16 de 2001) aparecen ensayos de Raimondi y Díaz. En el número 15 de 2001 comienza a superponerse con la sección “Ensayos” como terminará llamándose en el n° 21 de 2006.

⁴⁶² El foro de *poesía.com* llegó a contar hasta 2003 con aproximadamente 10000 miembros y según el contador, más de 400000 mensajes, no sólo de Argentina, sino de distintos países latinoamericanos y europeos. Palma Castro (2007) da cuenta de las dimensiones del público lector del sitio cuando dice que “por tema se involucraban a lo más diez miembros y en su totalidad los textos habrán sido elaborados por un sector que no ascendía a más del veinte por ciento del total de inscritos” (846). Además del foro general,

habitual correo de lectores del *Diario de poesía*: velocidad en la respuesta y en la recepción, utilización de seudónimos y anonimatos, polémicas agresivas, horizontalidad en la intervención, en algunos casos lo más parecido a la manifestación virtual de lo reprimido. Sin embargo, estas intervenciones expresaban un estado de lectura que resultaba muy útil para los poetas, como señalaban los editores con cierta gracia en el n° 14: “típica práctica de los foros, donde la producción poética es seguida inmediatamente de consumados actos críticos; así, el autor se somete al juicio de unos lectores que le expresan su aprobación o desaprobación en cuestión de horas o minutos”. El mismo número publicó un especial sobre un/a usuario/a *lisaymona*⁴⁶³ que participó con muchos poemas y abrió una infinidad de polémicas, llegando al récord de 1890 temas abiertos en menos de un año, con un promedio de 24 intervenciones diarias.

Volviendo a “Inéditos”, en la sección se publicaron poemas que luego pasarían a integrar libros de Leónidas Lamborghini, Alejandro Rubio, Fabián Casas, Santiago Llach, Daniel García Helder, Verónica Viola Fisher, Martín Rodríguez, Santiago Vega, Rodolfo Fogwill, David Wapner, Daniel Samoilovich, Daniel Durand, Marina Mariasch, Jorge Aulicino, Laura Wittner, Gabriela Bejerman,⁴⁶⁴ pero también otros autores hispanoamericanos como el peruano Oswaldo Charove, el portugués Nuno Júdice, el uruguayo Luis Pereyra, el cubano Ismael González Castañón, entre otros.

De este modo, se producía una superposición entre los nuevos y la tradición que veremos reproducida también en “Rescates”. La revista no se proponía únicamente crear un campo de prueba para el escritor, sino también brindar la información necesaria a los lectores para insertarse como poetas o críticos en las discusiones del campo literario. Es en este sentido que la sección “Poesía argentina de los 80” tuvo una función modeladora que perduró del n° 2 hasta el n° 8 de 1999, al brindar acceso a textos fundamentales de esa década que expresaban un catálogo de las diversas tendencias: neobarroco, objetivismo, misticismo, pero también a cierta reescritura de los Setenta a partir de una búsqueda experimental personalísima como la de Oscar Steimberg. En el n° 0 aparecieron *Hospital británico* (1986) de Héctor Viel Temperley, *Arturo y yo* (1983) de Arturo

los directores abrían mesas de discusión sobre temas específicos, por ejemplo el soneto en Nicanor Parra, o para que publiquen poemas los lectores, se hicieron mesas sobre haikus, décimas, traducciones, etc.

⁴⁶³ Este personaje discursivo representa en exceso las críticas que se realizan a la poesía de entresiglos: “se precia de no haber leído casi ningún libro y de haber aprendido mucho a través de la televisión” (Palma Castro 848).

⁴⁶⁴ Extrañamente, Gambarotta no publica en esta sección. Sus adelantos aparecerán en *Diario de poesía* n° 47 (1998) y n° 66 (2003).

Carrera, *Majestad, etc.* (1980) de Oscar Steimberg, *Verde y blanco* (1988) de Martín Prieto y *Paisaje con autor* (1988) de Jorge Aulicino.⁴⁶⁵

Ana Porrúa (2007) ha señalado que el proyecto de *poesía.com* puso en crisis la idea de inmediatez de la nueva poesía, dado que se propuso “construir un pasado propio a partir de la búsqueda de configuraciones complejas de la tradición, no meramente declarativas” (199). En este sentido la sección “Rescates” puede considerarse como la más singular porque se rescataban precisamente no tanto obras olvidadas de décadas previas como se podía inferir en los primeros números: el 0 publica *La obsesión del espacio* (1972) de Ricardo Zelarayán, el 1 *La insurrección solitaria* (1953) del guatemalteco Carlos Martínez Rivas; sino poemarios relativamente recientes, de la década de los '90, algunos publicados sólo dos años antes de la reedición por parte del sitio: en el n° 3 aparecen *40 Watt* (1993) de Oscar Taborda y *Paraguay* (1995) de Sergio Bizzio.⁴⁶⁶ El efecto, más allá de que la idea de rescate asigne un valor positivo al texto y promueva promociones y movimientos al interior del campo, también podría interpretarse como un acortamiento del pasado, en el sentido en que lo señala Porrúa (2007): “el pasado se ha corrido hacia el presente” (202).

Consideramos que parte de estos rescates tan cercanos a la primera edición se corresponden con la fragilidad percibida en cuanto a las condiciones materiales de publicación, que habían determinado la escasez de tiraje de las ediciones de los Ochenta, de allí la dificultad para conseguirlas una década después. Se trata de una situación que no dista mucho de lo que ocurre en el presente con las publicaciones de editoriales artesanales de la década del 2000. Esta situación explica la importancia para los editores de archivar los catálogos editoriales como “archivo de los libros del presente” (Porrúa, 2007: 203). Acordamos con Porrúa cuando piensa que esta yuxtaposición entre pasado y presente permite pensar el sistema electivo de la revista a partir de otro corte, no temporal:

⁴⁶⁵ A continuación se publicaron en el n° 3: *Reconstrucción del hecho* (1986) de Edgardo Russo y *Violín obligado* (1984) de Joaquin Giannuzzi, n° 4: *Diario en la crisis* (1986) de Daniel Freidemberg, n° 6: *Alambres* (1987) de Néstor Perlongher, n° 7: *Madam* (1988) de Mirta Rosenberg y en el n° 8 *Velocidad controlada* (1986) de Roberto Apratto. Con una nota que declaraba el objetivo: “empezar a formar un juicio sobre la poesía argentina que se escribió o publicó en la década del 80” el número 2 también anunciaba la intención de incorporar los siguientes títulos: *Crucero ecuatorial* (1981) de Diana Bellesi, *Poemas* (1980) de Osvaldo Lamborghini, *Austria-Hungría* (1980) de Néstor Perlongher, *César en Dyrrachium* (1986) de Aldo Oliva y *Si no a enhestar el oro oído* (1983) de Héctor Piccoli.

⁴⁶⁶ Como señalamos anteriormente, el n° 4 rescata una obra inédita, *Sagitario* de Silvio Mattoni, el n° 6 vuelve a los '70 con *Pateando un empedrado* (1970) de Manrique Fernández Moreno, el n° 7 retorna al presente con *El globo de la muerte* (1993) de César Bandín Ron, el n° 8 rescata *La zanjita* (1990) y el n° 14 *El almacén* (1998) de Juan Desiderio, también el n° 14 publica *Hiroshima* (1993) del uruguayo Elías Uriarte y el n° 15 saca *Charlie Melnick* (1962) del peruano Luis Hernández.

“nunca ingresa al sitio un texto de autor consagrado por las instituciones, por la academia o la prensa” (202). Así, lo que se valora es no estar en el canon. En efecto, 20 años después de la realización de esta selección, comprobamos que muy pocos de estos autores podrían ubicarse dentro de un canon actual: Néstor Perlongher, Joaquín Giannuzzi –ambos ya posicionados en el centro del campo por *Diario de poesía* o *Tsé-Tsé*–, Ricardo Zelarayán y Sergio Bizzio.

Ahora bien, si problematizamos esta cercanía del pasado en *poesía.com*, tenemos que tomar en cuenta algo más que las condiciones de producción y circulación de los libros: ¿Qué ocurría en los noventa cuando se pensaba en la poesía de los sesenta, setenta? En *Zonas ciegas* (2010), Graciela Montaldo contribuye a comprender este panorama, cuando afirma que en el retorno de la democracia se impone con el discurso del gobierno de Alfonsín, una idea imaginaria de corte con el pasado, la cual propiciaba una aceleración en la percepción del tiempo. La dictadura era entonces una representación del pasado (aunque los militares hubieran gobernado unos pocos meses antes) que había sido abandonada de manera abrupta por los nuevos valores republicanos: “todo aquello que no había terminado de pasar pero con lo que se quería acabar se daba por clausurado” (138). Según Montaldo, el período de la posdictadura se vivía como una superposición de tiempos imaginarios: el tiempo de los cambios y la renovación hacia el futuro, y el tiempo de lo que la dictadura había instalado y que había parecido (y quería creerse) que solo vivía con ella. Presente y pasado simultáneos que dejaban un intersticio, una zona ciega que pugnaba por otro régimen de audibilidad, visibilidad y decibilidad.

León Rozitchner daba cuenta de la misma estructura de sentimiento en un artículo de 2000 titulado “El fundamento represivo de la democracia neoliberal” (2015). Allí el autor planteaba que la democracia se había encargado de ocultar a la sociedad civil el fundamento violento del cual provenía, cuyo terror y amenaza seguía manteniendo en el campo político. Rozitchner se preguntaba también por la extraña tenacidad de esa apariencia ocultadora en la sociedad de la posdictadura: “venimos de un proceso militar feroz y represivo, y sin embargo su origen, tan próximo, tiende a borrarse” (2015: 417). En 2002 una entrevista realizada por el colectivo Situaciones a un integrante de H.I.J.O.S. Capital,⁴⁶⁷ no sólo daba cuenta de esta percepción inducida por una política del tiempo

⁴⁶⁷ Resulta interesante señalar que entre las páginas web recomendadas por *poesía.com*, la única que destaca por pertenecer a una organización política es la de H.I.J.O.S.. La simpatía también se expresa en la selección del n° 2 de tres letras del disco *Atrapar a la bestia* (1996) de Actitud María Marta, cuya letrista y compositora era Malena D’Alessio, una joven integrante de H.I.J.O.S. Capital de 21 años, que no

sino que además planteaba la importancia histórica del escrache para desarmarla y traer nuevamente eso borrado, lejano y olvidado al presente: “la verdad es que la mayoría de nosotros estamos podridos de que nos digan de que basta con el pasado, que por qué no piensan en el presente. Y es un discurso que usan para esquivarte. Por eso justamente una tarea como la del escrache es ponerlo ahí, y decir “la cosa es así”, no está cerrado, el tipo se cruza con vos, conmigo” (45). Más que traer al presente, pensamos que lo que subyace sería un pensar el presente a partir de los lazos que establece con un pasado más lejano que el construido por el discurso hegemónico de los Ochenta.

En este sentido, podemos conceptualizar a los Noventa como una década imbuida de una experiencia del tiempo acelerada, que expresa el debilitamiento del sujeto público y de una experiencia social o colectiva del tiempo en beneficio del sujeto individual: “el auge del individualismo en contrapunto con el debilitamiento de los lazos colectivos, la crisis de los puntos de referencia y de las figuras paternas, la expansión de patologías narcisistas, las ilusiones de omnipotencia, los imperativos de goce en vez de los derivados del deseo” (Premat, 2014: 208). Como veíamos en el capítulo previo, esta experiencia del tiempo se relaciona con el rasgo que leíamos en la poesía del período: la recurrencia a la descripción de presentes densos, en los que aparentemente no pasa nada salvo la inminencia de un apocalipsis.

No casualmente por entonces la droga de moda es el éxtasis y se populariza el consumo de cocaína, que se extiende a todas las clases sociales, convirtiéndose en una

casualmente expresaba una perspectiva de la realidad muy semejante a la poética de Gambarotta: “A mí me rebota y a vos te explota” cuestionaba el machismo de los patovicas pero también la docilidad de los trabajadores: “quise ir a bailar me pediste invitación / evadiste mi mirada me dijiste que no / a tu lado un negro se quedó callado / qué mierda le pasa olvidó su pasado”; “Confusión” discutía con el vacío ideológico de su generación: “Confusión en la nación / olvido colectivo demasiada distracción / te pones la remera del Che / pero en realidad no sabés por qué”; mientras que “Hijo de desaparecido” expresaba de manera explícita y descarnada el sentimiento de sus compañeros: “Hijo de desaparecido / sangre dura coagulada / hijo de desaparecido / no le importan tus palabras. / Y los idiotas que recién hoy se hacen los / que ven la verdad / con pretensiones de vendernos su maldita / ingenuidad / son los hijos de puta de siempre / que cuando pudieron se quedaron callados / moderados con los hombros encogidos y los / huevos resignados. / Y yo los odio y los detesto / y daría lo que sea por / seguir sintiendo esto / porque no quiero calmar lo que sale de mi / piel / porque no quiero calmar lo que pienso que / está bien / el asco que me provocan me convierte en / monotemática / quiero reiterarlo con sucesiones / matemáticas / la mierda entre nosotros la misma que ayer / ahora disfrazada para no poderla reconocer / orgullosa! de este odio que pregonó / que me alivia del tormento te quita de tu / trono / mierda sigues aún en el altar / no quiero un consuelo quiero verte tropezar / y tu sonrisa a mí no me causa gracia”. Este tema sintetiza la superposición entre discursos de la dictadura y de la democracia que señalaba Rozitchner con lo analizado en el primer apartado sobre la oposición a la “lengua oficial” en la poética de Gambarotta: “Sus lenguas opinando Aaa! / el zumbido en el cerebro la tortura de esta / carga / sus lenguas opinando!”.

sustancia ultra codificada por la poesía de los noventa.⁴⁶⁸ Estos signos de la época rastreables en la escritura del período están indisociablemente ligados a las profundas transformaciones que se estaban produciendo en la base material. El ciclo de reproducción del capital que propicia un modelo económico centrado en la especulación financiera es muchísimo más acelerado que el constatable dentro de un modelo productivista, los gerentes de las multinacionales no pueden presentarse ante los accionistas con proyectos a largo plazo, la ganancia debe ser inmediata. Esta ecuación afecta y marca profundamente las relaciones sociales, las subjetividades y las producciones culturales que se circunscriben a distintas esferas de la vida cotidiana, desde la metodología empleada para la explotación minera o el sembrado, hasta las transformaciones que ocurren en la industria editorial signada por un creciente proceso de concentración y extranjerización; del rol de los comunicadores sociales en los noticieros televisivos a la función del poeta y la poesía en la sociedad.⁴⁶⁹ El pasaje de una economía productiva a una financiera, agroexportadora y de servicios se lee en uno de los poemas de *Punctum*

⁴⁶⁸ En el poema 17 de *Punctum*, se construye una escena que pone de relieve la presencia de un código que no se reduce al grupo de amigos, sino que abarca a buena parte de la sociedad. Guasuncho sube a un taxi, la voz en el radio solicita que el chofer confirme el destino, ante el silencio de pasajero, el conductor va a acelerar por la avenida, soltar el volante y “pasarse la lengua por los dientes, / antes de contestar “destino desconocido, cambio” (2011: 43). La elipsis sobre la cocaína no hace más que reforzar los sentidos de esa especie de pacto de clase que se da dentro del auto, el cual funda nuevas posibilidades de encuentro en un entramado social fisurado: la cultura lumpen va a influir y calar con profundidad en la clase media.

⁴⁶⁹ Relacionando el régimen de acumulación financiera con el sistema político argentino, Eduardo Basualdo caracteriza tres etapas a través de las cuales se desarrolla el nuevo patrón: “En primer lugar, la dictadura militar que es el momento en que se instaura un nuevo patrón de acumulación mediante el aniquilamiento de los cuadros (intelectuales) del campo popular. En segundo término, el primer período constitucional donde la profundización de ese patrón de acumulación transita reconociendo como eje central la integración ‘pacífica’, que si bien es continua no supera aún el nivel *molecular* y reconoce *métodos de distinta eficacia*, de los cuadros dirigentes de las distintas fracciones que constituyen los sectores populares, para, de esta forma, inhibir toda reacción que impida la consolidación estructural del nuevo patrón de acumulación. Finalmente, los dos períodos de gobierno peronista y el primero de la Alianza, en los cuales se profundiza y consolida el predominio de la valorización financiera mediante la instauración de un nuevo formato del sistema político que implica la incorporación de fuerzas políticas enteras, aun de aquellas supuestamente contestatarias, al sistema de dominación” (Basualdo, 2001: 29). En 1989 se inicia la tercera etapa con dos leyes que ponen en marcha el proceso de reforma estructural sobre el que se sostiene el régimen: la Ley de Reforma del Estado (Ley n° 23.696) que posibilitaba el recorte de los subsidios estatales a la promoción industrial y la Ley de Emergencia Económica (Ley n° 23.697) que sentó las bases del proceso de privatizaciones de empresas del Estado. En este nuevo contexto los sectores dominantes lograron consolidar el proceso de concentración y centralización del ingreso iniciado en la década del Setenta favorecidos por medidas económicas que les permitieron reducir costos y ampliar el margen de ganancias: “a partir de 1991 se profundizaron las políticas de desregulación y apertura asimétrica de la economía, eliminándose Juntas reguladoras, impuestos, políticas de control al ingreso de capitales, tasas de estadísticas y gravámenes y marcos de protección estatal [...], al tiempo que se [...] arreglaba con los sectores financieros el pago de la deuda externa con amplios beneficios para los acreedores (Plan Brady). Finalmente, se establecieron diferentes políticas de flexibilización, tales como el incremento de salarios de acuerdo al crecimiento de la productividad laboral, el establecimiento del trabajo a tiempo parcial y temporal, la reducción o fijación de topes indemnizatorios y la discusión salarial por empresa en lugar del tradicional por rama de actividad” (Fair, 2008: 44).

que desplaza las connotaciones de la “pacificación” a la actividad industrial: “Agua y arena para hacer cemento: / pacificados, los músculos de la cara: / pacificados. Las fundiciones de acero: pacificadas, los Altos Hornos Zapla: / pacificados, en paz descansan las perforadoras / con mecha especial para talar piedra, / las soldadoras eléctricas, las pulidoras de metal / y otras herramientas” (Gambarotta, 2011: 49). Precisamente en 1995, año en el que Menem se consagra presidente por segunda vez el índice de desocupación alcanza el nivel más alto de la década 17, 4 % (Basualdo, 2001: 76).

Entonces, en *poesía.com* está, por un lado, el deseo archivístico de conservar lo que se considera efímero y corre el riesgo de perderse, ante las históricamente nulas o desacertadas políticas de conservación del patrimonio cultural en Argentina.⁴⁷⁰ Por otro lado, el *webzine* expresa esa aceleración del tiempo que acorta el pasado y es síntoma del contexto económico, político y social en que aparece la publicación. En este sentido, en *poesía.com* el archivo es “prácticamente un archivo del presente, y lo rescatado también tiene esa marca” (Porrúa, 2007: 203) sólo que, según explica Porrúa, la selección está mediada por un criterio que la diferencia de “la mezcla y la desjerarquización” (Porrúa, 2008: 20)⁴⁷¹ que promueven otros sitios.

De hecho, en 1998, los editores visibilizaron estos criterios cuando organizaron el Concurso Hispanoamericano de Poesía en Internet *Mundo Latino*, junto con los sitios web *Amsterdam Sur*⁴⁷² y *Mundo Latino*⁴⁷³ de Amsterdam. El primer premio fue compartido

⁴⁷⁰ Una grata excepción es la aparición relativamente reciente del Archivo Histórico de Revistas Argentinas (AHIRA) dirigido por Silvia Saytta: <https://www.ahira.com.ar/> o el archivo de América Lee dirigido por Horacio Tarcus: <http://americalee.cedinci.org/>

⁴⁷¹ La utilización de este término dio lugar a una larga polémica en el Foro 1 del blog *Las afinidades electivas / Las elecciones afectivas* administrado por Alejandro Méndez. Algunos poetas y críticos encontraban en el concepto de “desjerarquización” la reproducción por parte de Porrúa de la perspectiva elitista de Beatriz Sarlo, habiendo podido utilizar “horizontalidad” por ejemplo. Disponible en <http://laseleccionesafectivas.blogspot.com/2007/02/blog-post.html>. La alusión al elitismo de Sarlo no es una valoración, sino que son los términos en los que ella misma definió el proyecto de *Punto de vista*: “aceptaría perfectamente que fuera calificada como una revista elitista (...) puede que la de *Punto de vista* sea una posición extremadamente minoritaria, pero no es una posición melancólica. No hay nada en el pasado hacia lo cual volver” (Link, 2003). Una perspectiva completamente en las antípodas de la que proponen las producciones poéticas de hijos e hijas de la militancia setentista.

⁴⁷² *Amsterdam Sur* era una revista literaria bilingüe (castellano-holandés) que se editó de 1994 a 2002 en Amsterdam. Dirigida por el escritor uruguayo Jorge Menoni, con un consejo integrado por Martín Macedo, Raúl Rosetti y Leonardo Garet publicó números dedicados a temas de literatura, arte, fotografía con colaboraciones de España, Brasil, Uruguay, Argentina, Francia, Bélgica y Alemania.

⁴⁷³ Sitio que coordinaba Joost Scharrenberg, holandés que residía en Barcelona y que investigaba los desarrollos en la red en el mundo hispanoamericano. La plataforma virtual se caracterizaba por publicar artículos sobre una amplia variedad de temas: salud mental, literatura, economía, política, actualidad, etc, sus colaboradores habituales eran periodistas: German Uribe, Germán Arango Ulloa, Fernando Morales Gómez (Colombia), Bernardo Guerrero Gimenez (Chile), María del Carmen Siccardi (EEUU), Enrique

por el poeta platense Carlos Martín Eguía que participó con “Ojo de pez” y por el poeta madrileño residente en Estados Unidos Jesús Meana⁴⁷⁴ que concursó con “Bancarrotas o Neese Red”. Además hubo tres menciones: la Primera para “Unidad 3” de María Medrano, la Segunda para “Lectura, medios y la calle” de Carlos Monestés y la Tercera para “Yunta” de Santiago Llach. El jurado estuvo compuesto por Leónidas Lamborghini, Edgardo Russo, Verónica Viola Fisher y Daniel García Helder, todos los trabajos fueron publicados en el n° 5.

En las elecciones, intervenciones y omisiones que implica toda selección, mediada por una negociación previa cuando la decisión es colectiva, percibimos una confluencia de distintos puntos de vista entre los editores, más allá de la cercanía en lo referente a gustos que pudieran tener. En un extremo, se ubica la figura de García Helder que contribuyó a apadrinar y consagrar las distintas líneas poéticas de los noventa. Sin embargo el antilirismo realista o pop muy poco tienen que ver con su propia escritura poética, circunscripta al objetivismo, si bien como vimos en el capítulo anterior, ésta sigue funcionando como repertorio del que se extraen materiales, tonos y concepciones acerca del poema, durante toda la década.⁴⁷⁵ En García Helder predomina una intervención crítica de carácter objetivo, más periodística,⁴⁷⁶ mientras que en el otro extremo se encuentra Alejandro Rubio,⁴⁷⁷ cuya poética se relaciona con las líneas que trabajan con

Colmena, Pablo Bugayo (España), Guillermo Riveros Tejada (Bolivia), Oscar Montemayor Chapa, Efraín Gutiérrez de la Isla (México), Arturo Carpentier (Argentina), entre otros.

⁴⁷⁴ Es muy significativo que el ganador haya sido un poeta español, por lo general en los Noventa hubo muy poca circulación y conocimiento de la poesía española contemporánea, a diferencia de la poesía anglosajona o latinoamericana que siempre tuvo un lugar preponderante en las revistas del período.

⁴⁷⁵ De hecho en Rubio, en Raimondi y tal vez un poco menos en Gambarotta se percibe la influencia de *El guadal: 1989-1993* (1994) de Daniel García Helder.

⁴⁷⁶ Alejandro Rubio (2014) analiza las modificaciones en las lecturas de Helder durante el período 97-2000: “Helder se batió tres o cuatro años por sus protegidos [Gambarotta, Rubio, Cucurto, Llach, Mariasch y Laguna, podríamos decir la segunda mitad de los ‘90] pero su propio e intrincado sentido histórico lo separaba de la creencia de la tendencia extrema en el absolutismo del presente, lo que hacía que el carácter cerrado y contundente de la reacción –que ya tenía su nave de insignia en *Hablar de poesía*, dirigida por Ricardo Herrera y Luis Tedesco- finalmente hiciera mella en su convicción” (50-51). Luego, siempre siguiendo a Rubio, se produjo cierto viraje en los intereses del poeta, se acercó a Herrera y se inclinó por ciertas zonas inexploradas de los sesenta: Osías Stutman, Manrique Fernández Moreno, Francisco Gandolfo, Néstor Groppa. Los primeros rescatados desde el sitio *poesía.com* (n° 6 y n° 11 respectivamente). García Helder fue un crítico fundamental para pensar el canon de la poesía de los noventa. Jurado de concursos, coordinador de talleres de escritura junto con Diana Bellesi y Arturo Carrera en Buenos Aires y Bahía Blanca, su rol en *Diario de poesía, poesía.com*, La Casa de la poesía de Buenos Aires y actualmente como editor de la Editorial Municipal de Rosario, es indispensable para pensar las producciones de los últimos treinta años. En el mismo artículo Rubio sincera los efectos que produjo el poeta y crítico en el campo: “No es muy equivocado ubicar entre el 96 y el 99 el momento cumbre de Helder como gurú crítico de una nueva generación (2014: 50).

⁴⁷⁷ Rubio en los noventa realizó un gesto semejante, e inverso, al de Osvaldo Lamborghini en los sesenta cuando: “la rabia de la poesía combativa de los sesenta cambia de estrategia y se muda de la lucha armada a la bragueta, al ano, al colchón” (Casas, 2007: 139). Esta cuestión la teoriza en un ensayo de *La garchofa*

el realismo sucio. Aunque como han advertido García Helder (1997) y Edgardo Dobry (2001) el pretendido gesto antilírico –“La lírica está muerta ¿Quién tiene tiempo, habiendo televisión por cable y FM, de escuchar el laúd de un joven herido de amor?” (Rubio, 2001-b: 160)– se circunscribe a los temas tratados, a las imágenes visuales y a la concepción acerca de la función de la poesía, no a la organización métrica y rítmica de los poemas.

Si bien suele ubicarse a Rubio dentro de la vertiente realista que politiza el gesto de *18 whiskys* y efectivamente hay en sus versos una fuerte impronta referencial, creemos junto con Julia Sarachu (2011) que “lo político”, al menos en los primeros libros de Rubio, no pasa de cierto tono declamativo y referencial utilizado para las descripciones de escenarios.⁴⁷⁸ Sin embargo, en obras posteriores como *Novela elegíaca en cuatro tomos* (2004) o *Iron Mountain* (2018) sí aparecen problemas políticos de coyuntura, o reflexiones sobre el rol del Estado. En este sentido, se ofrecen resoluciones desde una escritura que dialoga, por ejemplo en *Iron Mountain con No negociable* (1975) de Roberto Santoro, es decir se incorpora de manera intencional en la tradición de la poesía política argentina. El tono más polémico de Rubio en el período, por el contrario, lo desarrolla en la narrativa y en la crítica, cuando lee el presente procesando la tradición arltiana de las aguafuertes, por ejemplo en “Calle Borges” del n° 1. También cuando discute con la *18 whiskys* o Belleza y Felicidad, llamativamente no desde las páginas de *poesía.com*, sino desde la revista *Vox virtual*, tal como vimos en el capítulo 5. Si pensamos que lo mismo ocurrió con la diatriba de Gambarotta que analizaremos en el siguiente apartado, la cual se publicó en *Diario de poesía*, podemos inferir que no existía consenso en la dirección y que un objetor pudo haber sido Daniel García Helder, en su rol de crítico legitimado por la profesionalización de su trayectoria.⁴⁷⁹

esmeralda (2010) “La literatura argentina es el mal” en el que propone pensar a la tradición de la literatura argentina a partir de una división entre los que denomina poetas de la guerra y poetas de la mierda.

⁴⁷⁸ García Helder en el posfacio a la primera edición de *Música mala* (1997) sugiere algo semejante: “no se representa nada parecido a un proletariado ni una patronal [...], más allá de la división sugerida entre los marginados y los que ‘edifican’, casi no hay reflejos de dinámica social. Lo que se muestra es una galería de personajes que, aplastados bajo una capa anacrónica de determinismo naturalista, devienen interioridades alienadas, singularidades no deseadas [...]. Las ‘fieras’ de Arlt al menos sabían lo triste que es ‘no saber quién matar’. Los personajes de Rubio saben menos que eso” (García Helder, 1997: 28).

⁴⁷⁹ De hecho, tal como señala Carlos Battilana en su tesis doctoral *Crítica y poética en las revistas de poesía argentinas (1976-1996)* (2008), la incitación a la polémica de los primeros números de *Diario de poesía* se aplaca y desaparece iniciados los Noventa, cuando la publicación alcanza reconocimiento y prestigio, antes que polemizar entonces, preferirá ignorar: “los textos polémicos de la revista se dieron, fundamentalmente, en sus inicios. Una vez construida e instalada una determinada imagen de la publicación, cuando había ocupado el centro de la escena del espacio público de la poesía argentina, los debates fueron progresivamente neutralizados. Las posibilidades de incluir en el interior de la revista una discusión o un debate acerca de temas que tuvieran relación con la estética de otras, fueron paulatinamente obturadas”

Entre estos dos polos, Gambarotta oficiaría como una figura de consenso y equilibrio. Esto se advierte por ejemplo en su señalamiento de las lecturas que habían dado origen a su escritura: las novelas de Saer,⁴⁸⁰ por un lado, y el haber asistido a una lectura en la que Juan Desiderio recitaba *Barrio trucho* en la segunda mitad de los ochenta.⁴⁸¹ De este juego dialéctico entre escritura y oralidad se nutrirá su poesía, a la vez que propone una síntesis que tiende a politizar la escritura a partir de la deconstrucción de lo negado por ambos escritores: los discursos de la tradición revolucionaria de los setenta. El poeta señala en distintas ocasiones algunos límites que encontraba en las novelas de Saer:

Me parecían buenísimas, pero cuando leo *Glosa* me da la impresión de que el tipo está mirando las cosas desde un lugar que no me incluía. Era un mundo en el que yo no estaba. Y en cuanto a mi camada, había cosas muy interesantes pero otras que parecían pasteurizadas, y que tomaban elementos ya procesados. No había, por decirlo de algún modo, una visión política (“La cámara lúcida”, 2011).⁴⁸²

De alguna forma el contacto con la poesía de Desiderio oficiaba de complemento de la estética objetivista del narrador, abría una dimensión para politizar los textos a partir del trabajo con la lengua. La elaboración de los materiales que quedaba por fuera del corte biopolítico de la socialdemocracia y el neoliberalismo: “si en este país, como dice Pynchon, el Estado vive en los músculos de la lengua, la misión de la poesía contemporánea (ejemplificada en el caso de *La zanjita*) es soltar esa lengua” (Gambarotta,

(275). García Helder en los Ochenta, fue uno de los más activos en la impugnación a la estética neobarroca: “El neobarroco en la Argentina” (*Diario de poesía*, n° 4, marzo de 1987). Ana Porrúa por su parte, insinúa que el gesto polémico de García Helder en la lectura de los contemporáneos estuvo presente hasta el momento en que se retira de la revista: “En el *Diario...* la entrada crítica de lo que se producía en el presente se dio, con claridad, hasta el año 2001 y, básicamente, como responsabilidad de Prieto y García Helder. Una vez que ambos abandonan el staff de la revista, la “novedad” sigue ingresando de manera similar, pero lo que se dejará de lado es la intervención fuerte del crítico, su gesto valorativo o de elección” (2005-b: 4).⁴⁸⁰ En *Seudo* (2013) vuelve sobre una imagen saeriana, que al igual que el comienzo de su primer poemario *Punctum*, homenajea a *El limonero real* (1974): “Hay una mancha. / Pero si mirás / fijo no hay / nada. No hay nada / pero si mirás / fijo hay una mancha. / Sos una mancha: // Un sin-cuerpo / en un mundo / de cuerpos” (58).

⁴⁸¹ Con agudeza, en la reseña a *Poesía en la fisura* publicada en *Diario de poesía* n° 36, Martín Prieto consideraba a Desiderio como la “marca extrema de modernidad” de la que se nutrió parte de los poetas seleccionados: Fabián Casas, José Villa, Alejandro Rubio, Daniel Durand, etc. (36).

⁴⁸² Como demuestra Dardo Scavino en “Gelman, Saer y la poesía de los últimos tiempos” (2018) sí había un claro posicionamiento político en la escritura de Saer, sólo que este se identificaba con el discurso socialdemócrata. Lo que Gambarotta percibe como limitación es la lectura que realiza el escritor de la tradición revolucionaria; leemos por ejemplo en “Madrigal”: “Pastores, / la estrella / no lleva a nada, / su trayectoria / es azar, / aparición fugitiva, en la manada / de siglos fugitivos, / la cruz, / más tarde, / coincidencia” (Saer, 2000: 152). Scavino explica que en la posdictadura “las grandes movilizaciones no se harían para conquistar aquella redención futura sino para preservar la democracia obtenida, y era lo que lamentaba Gelman: que el mesianismo hubiese perdido su ardiente tripulación. Es más, a partir de 1983 y durante dos décadas consecutivas, una paradójica narración política va a imponerse en el país: la liberación ya no pasaba por creer en aquellas fábulas escatológicas sino por desembarazarse de ellas, como si estas constituyeran el último resabio de religiosidad, el postrero opio de los pueblos” (667).

2005: 58). En el siguiente poema de *Seudo*, aparece claramente expresado el arte poético del autor, en un contexto en el que el objetivismo comenzaba a manifestar sus limitaciones y a cristalizar como tendencia agotada:

En el asiento de adelante: los artistas; en el de atrás: los / trabajadores. Sin ser de ninguna de las dos cosas iba en / el de atrás haciéndose el trabajador, el huelguista, / pensando cómo hacer plata desnudo. En su cabeza / destellaba, repiqueteaba, estallaba lo disléxico, lo / inconexo, lo caótico, lo yuxtapuesto a lo industrial, / lo verdaderamente enmohecido. La Sardina, la gran / sardina gallegacia masticaba, molestaba, manejaba. / En el asiento de adelante: los artistas, en el de atrás / los trabajadores y en el baúl las provisiones, las / preguntas a un par de cuestiones. El desayuno fue / malo. Quería nesquik con vainillas, pero alguien / trajo té con vainillas. La vainilla absorbe bien el té / pero, realmente, el té con vainillas es un asco. Eso / fue a la mañana. Ahora necesita información: la / cashasha es un licor, la caipirinha se toma con sal? / no conoce de bebidas brasileñas. A un bajista lo / primero que se le cruza por la cabeza es la familia; a / un electricista las herramientas, pero en lo primero / que él piensa, incluso, antes de pensar, es en el / pescado frito. A la mañana había pensado en / remplazar el té con vainillas por una merluza / entalcada en huevo y harina. O la merluza se / entalca en harina y después se pasa por el huevo? / una mera cuestión de método: cada uno fríe su / pescado como más le gusta (84).

La alusión al pescado remite a uno de los textos canónicos del objetivismo, *El ABC de la lectura* [1934] de Ezra Pound. Allí el poeta presenta la anécdota del naturalista Louis Agassiz y un estudiante. El estudiante graduado con honores va a visitar al maestro Agassiz, quien le muestra un pez y le pide que lo describa. Ante cada intento del estudiante el maestro le reclama una nueva descripción cada vez más exacta, hasta que al cabo de tres semanas “el pescado se encontraba en un avanzado estado de descomposición, pero el estudiante ya sabía algo sobre el pez” (2000: 26).

Como vemos, el poeta no descarta los recursos que puede brindarle la mirada objetivista al interior de un proyecto; puede ser un método compositivo más en la construcción del poema pero si se intenta adscribir a la tendencia, se corre el riesgo de la homogeneización y la repetición de un modelo vetusto –algo semejante veremos en la crítica que realice Garamona a la misma estética–. Decíamos que Gambarotta oficia de equilibrio en el comité editorial; en el caso de la escritura, esto se traduce en posicionarse entre el bajista que habla de lo familiar, y que interpretamos como una poesía autobiográfica, emotiva; y el electricista que está con las herramientas, el poeta clásico, *Hablar de poesía* (1999-).

Por último, quisiéramos detenernos en una afirmación que realiza Alejandro Rubio desde las páginas de *Mancilla*, cuando recordaba-recreaba los años de *poesía.com*, en “Daniel García Helder: el suicidado por la poesía argentina” (2014). Rubio sostiene

que en ese espacio García Helder, a diferencia de en *Diario de poesía*, podía “extender sus ideas, sin el peso de las inevitables negociaciones dentro del *Diario*”. Si, como reconoce Rubio, la lectura realizada por García Helder sobre el período es la que aún hoy se considera hegemónica, resulta al menos extraño que la misma se haya visto limitada en *Diario de poesía*. Si bien es probable que hayan existido negociaciones y discusiones dentro de su Consejo de redacción, sintetizados en la renuncia de Jorge Fondebrider por haber criticado el objetivismo, no podemos decir que el recorrido de lecturas de *poesía.com* sea muy diferente al promovido por *Diario de poesía*.

Unos pocos ejemplos permiten demostrar que no hubo grandes diferencias entre las líneas editoriales de las dos publicaciones. Al hallazgo y la difusión de la obra de David Wapner en los n° 4 (octubre de 1997) y 12 de *poesía.com* (junio de 2000) le sigue el respectivo eco en el *Diario* en los números 46 de 1998, con la publicación de “Japón” y la reseña realizada por Rubio de *Tragacomédias y sacrificciones* en *Diario de poesía* n° 55 (octubre de 2000). Después Wapner publicará asiduamente en el medio. También podemos mencionar el caso de María Medrano y *Unidad 3*, publicado en enero de 1998 en *poesía.com* y republicado en junio del mismo año en el *Diario*. Por lo general, en la mayoría de los casos, el rescate ya fue realizado previamente por el *Diario*, tal como ocurre con el poeta peruano Luis Hernández: la publicación de *Charlie Melnik* (2001) en *poesía.com* fue precedida por la publicación de *Vox horrisona* seleccionada por García Helder en el n° 18 del *Diario* (1991). En ocasiones, cuando en *poesía.com* se presentaba a un poeta consagrado se remitía al lector al dossier correspondiente del *Diario*, que lo había trabajado, o a los artículos publicados sobre el o la autora. Sucedió así por ejemplo en el caso de Virgilio Piñera en el n° 10 (1999) o con Osvaldo Lamborghini en el n° 15 (2001). Por otra parte, en todas las portadas del *webzine* se encontraba una imagen de la última tapa de *Diario* para acceder a su página web. En relación a los rescates, no encontramos entonces grandes diferencias entre las dos publicaciones. En cambio, sí hay divergencias en cuanto a qué significa rescatar, para el caso de *poesía.com* esta acción es indisociable de la puesta en escena del presente de la poesía argentina (Porrúa, 2007: 206). También hay que destacar que los jóvenes poetas que publican sus textos en *poesía.com* ya habían sido reconocidos y publicados en *Diario de poesía*: el número 14 de diciembre de 1989 dio a conocer a Darío Rojo, Fabián Casas, José Villa, Mario Varela, Sergio Raimondi, Ricardo Cerqueiro; Marina Mariasch (n° 38 de 1996), Verónica Viola Fisher (n° 39 de 1996), Martín Rodríguez (n° 48 de 1998), Gabriela Bejerman (n° 47 de

1998), etc. En este sentido, *poesía.com* puede interpretarse como un medio complementario a las lecturas que promovía el *Diario*, en línea con lo que Ana Porrúa caracteriza como “alianza duradera” (2007: 200),⁴⁸³ dado que los números 1 al 14 fueron compilados en un CD que se enviaba de regalo junto con la suscripción al *Diario de poesía*.

Por último, relacionamos la afirmación de Rubio acerca de la libertad de decisión que tenía García Helder en *poesía.com* con un motivo recurrente que se percibe en la crítica cada vez que se habla de “poesía de los noventa” (Yuszczuk, 2014; Moscardi, 2016; Kamenszain, 2016; Mallol, 2017). En efecto, advertimos una tendencia extendida a resaltar un gesto heroico en clave de resistencia ante el avance neoliberal como un valor inherente a los textos que constituyen su corpus. Al abordarse la década desde esta clave de lectura se fuerzan, en muchas ocasiones, las interpretaciones de los textos para justificar los consensos que atraviesan al campo literario en el presente.⁴⁸⁴ Creemos que este tipo de lecturas son las que hoy llevan a Rubio a intentar despegarse de *Diario de poesía*⁴⁸⁵ cuando en realidad fue un asiduo colaborador en la publicación hegemónica del período, que como vimos en el capítulo anterior estuvo abierta desde un principio a “los nuevos”, así como también a los contrincantes ideológicos –al menos en las secciones “El correo” o “Agenda”–. De hecho, los posicionamientos antagónicos del campo en el período no pasaban tanto por la discusión con *Diario de poesía* como con *Punto de vista*, dado que Beatriz Sarlo, su directora, era en ese momento una intelectual orgánica del gobierno de la Alianza.⁴⁸⁶ Pese a los mensajes virulentos que Alejandro Rubio solía dejar

⁴⁸³ Porrúa afirma que lo que *poesía.com* considera que debe archivar es lo que ya leyó y puso en escena el *Diario de poesía* (2007: 201).

⁴⁸⁴ Gambarotta reproduce este valor en “No los han vencido. De Cavallo a Kicillof” (2013): “Fernanda Laguna y Cecilia Pavón fundan Belleza y Felicidad, su centro de arte en Almagro. Cuando el poder, incluyendo al Estado, irresponsablemente se niega a tragar las recetas de políticas adultas de Cavallo en 1996 y decide continuar con la fiesta, se vuelve lícito armar una contrafiesta [...] las fiestas que organizaba Lacroze de Fortabat estaban muy buenas. Casi tan buenas como las de Belleza y Felicidad, aunque estas últimas devinieron en obra de arte y dejaron como legado poemas, dibujos, cuadros y canciones. Ahí radica la diferencia” (19). Si la diferencia del concepto fiesta radica en la producción artística, podríamos preguntarnos si acaso la Fundación Fortabat –o Proa– no financió varias de las exposiciones y obras producidas desde fines de los Ochenta, entre ellas algunas de la formación Belleza y Felicidad. En ese sentido ¿podríamos seguir hablando de una contrafiesta? La discusión de fondo, y siempre volvemos a lo mismo, es qué política expresa una obra, qué sentidos construye, qué discursos desarticula o promueve o qué políticas de la memoria sobre los setenta disemina.

⁴⁸⁵ Remitámonos a la declaración citada en el capítulo anterior: “Mi disenso con ese clima (*Diario de poesía-18 whiskies* (sic)) es cierto flaubertismo periférico que tenían esos chabones” (Selci, 2007).

⁴⁸⁶ Así se refleja en una entrevista que Gambarotta y Rubio le realizan a Martín Prieto: “[Gambarotta y Rubio] —Mencionás a Beatriz Sarlo como parte de la resistencia cultural en el Proceso y hace poco publicaste una columna en el *Diario* que era prácticamente un homenaje al proyecto de *Punto de vista*. Sé que hay una relación afectiva con Sarlo, pero como les pedimos a los demás que tengan piel de elefante, tengámosla también nosotros. ¿No te parece que este momento pide que se haga una crítica política del

en la página web de la revista, *Bazar Americano*, había un reconocimiento compartido y múltiples vínculos de intercambio que hacen imposible concebir estas discusiones como parte de una polarización tajante. Por un lado, en la portada de los dos sitios se promovía la publicidad y el acceso a la publicación “antagonista”. Por otro lado, críticos y poetas fungieron como mediadores entre las redes intelectuales y los espacios de producción del campo de la poesía, como fue el caso de Ana Porrúa, una de las primeras críticas junto con Daniel García Helder y Martín Prieto⁴⁸⁷ en publicar un análisis elogioso del neorrealismo noventista en *Punto de vista*,⁴⁸⁸ lo cual da cuenta también de los vínculos que ligaban a esta publicación con *Diario de poesía*.

proyecto *Punto de vista*, más que un balance positivo? ¿Hasta cuándo se puede vivir de las rentas de una actitud digna durante la dictadura? ¿No es ridículo que se junte el *staff* poco antes de las elecciones presidenciales a debatir en tono plañidero sobre la pobreza de las ideas políticas en la Argentina, como si durante quince años ellos se hubieran dedicado al comentario deportivo?

[Prieto] —No, no, no, yo no dije que Beatriz Sarlo fuera "parte de la resistencia cultural en el Proceso". Sólo conté que habíamos formado en Rosario un centro de estudios, y que invitamos, entre otros, a Beatriz Sarlo. Sí creo, en cuanto a vuestra demanda de una crítica política del proyecto *Punto de Vista* y a las rentas de una actitud digna durante la dictadura, que si los crímenes de lesa humanidad no prescriben nunca, tampoco nunca prescribirán la altura y la valentía de quienes organizaron, como pudieron, los focos de resistencia política y cultural durante la dictadura. No prescriben las Madres de Plaza de Mayo, no prescribe la colección Capítulo, del Centro Editor de América Latina, no prescribe *Punto de Vista*, más allá de que ahora Estela Carlotto pose en *Gente* como personaje del año, Hebe de Bonafini se haya corrido hacia una izquierda radical e inconducente o Beatriz Sarlo haya decidido someterse a una notoria sobreexposición. En cuanto a los debates sobre la política del presente, menos me preocupa lo que los viejos hacen o dejan de hacer, que lo que hacemos nosotros, los de mi generación: ¿adónde estamos?, ¿quiénes somos? El único político notorio, quiero decir, evidente de mi generación es Andrés Delich, ministro de Educación de Cavallo: ese es el asunto.

[G. y R.] —Por otra parte, siguiendo con el tema de política cultural, se suponía que con la Alianza el proyecto cultural de *Punto de Vista* llegaba al poder. Creo que estamos de acuerdo con que la política cultural menemista era decadente. Pero la política cultural de la Alianza es sumisa y triste. La base del proyecto es el mismo. Saer inaugura la Feria del Libro recesiva mientras a Emilio Ali le dan cinco años en cana por pedir comida afuera de un supermercado. En ese contexto, ¿cuál sería la diferencia entre el turco Asís y el turco Saer? Cuando la traición, por llamarla de alguna manera, de Menem se hace evidente, sectores importantes del peronismo se toman el palo. Pero Saer corta la cintita.

[P.] —Bueno, vamos por partes. Por un lado: no, no se suponía lo que suponen ustedes. Por lo que yo pude saber, por los diarios, Chacho Álvarez le habría ofrecido a Beatriz Sarlo la Secretaría de Cultura de la Nación y Beatriz Sarlo habría dicho que no. Lo cierto es que el proyecto cultural de la Alianza está, desde el principio, en manos de a) la runfla de Darío Lopérfido; b) Hugo Storero, ex rector de la Universidad del Litoral, radical de Santa Fe línea Usandizaga, esto eso: populista-autoritaria; c) Jorge Telermann: ex hombre de Juan Alberto Badía, ex hombre de Menem, ex hombre de Duhalde. ¿Qué tiene que ver todo eso con *Punto de Vista*? Nada para mí. Por otro: Saer inaugura la Feria del Libro, corta la cintita con Ibarra y Losada: pero hace dos años formó parte del gran jurado del Festival de Cine de Mar del Plata, donde cortó cintita con Julio Mahárbiz, ¿verdad? Daría la impresión de que Saer corre solo, movido por pulsiones personales, que nada tienen que ver con la política, aunque nosotros, naturalmente, podamos leerlas políticamente. Me parece que esto marca una diferencia con Jorge Asís, quien decidió encarnar la paradoja del intelectual orgánico del menenismo duro, junto con Moisés Iconikoff y Guido Di Tella” (Gambarotta y Rubio, 2000).

⁴⁸⁷ De hecho, Prieto y García Helder ya habían participado en *Punto de vista* antes de la fundación del *Diario*. En el n° 22 de 1984 publicaron un artículo titulado “Poesía espectacular” sobre tres recitales de poesía presentados en la ciudad de Rosario.

⁴⁸⁸ En el n° 69 de abril de 2001, Porrúa publica “Mirar y escuchar: el ejercicio de la ambigüedad” dedicado al estudio de *Punctum y Seudo* de Martín Gambarotta.

El proyecto *poesía.com* concluyó en 2006, no casualmente en un momento en el que emergieron los blogs como nuevo soporte virtual para la circulación de textos, con varias ventajas en relación a las páginas web tradicionales: eran gratuitos, disponían de un espacio ilimitado para el almacenamiento de textos, ofrecían distintas plantillas que no exigían recurrir a un diseñador, etc.⁴⁸⁹ A diferencia de lo que veíamos en los primeros *webzines* o muestrarios de poesía de fines de los noventa, administrados colectivamente, este fenómeno provocó una atomización en los autores: cada uno podía contar con su propia página y realizar selecciones antológicas personales, publicar su propio material e intervenir críticamente desde su propio dominio. Bajo estas condiciones, los cruces y polémicas ya no se darán en los foros de debate, sino en los comentarios a las entradas de cada posteo.⁴⁹⁰

Finalmente, nos interesa señalar que *poesía.com* publicó en formato digital varios libros que por lo general fueron reeditados en papel en el transcurso del siglo XXI por varias editoriales emergentes y prestigiosas. En ese catálogo del presente se destacan cinco poemarios que resultaron fundamentales para la renovación poética que comenzó a desarrollarse con la irrupción de poetas nacidos en la década del '80, a partir de la década de 2000: *Hacer sapito* de Verónica Viola Fisher, *Punctum* de Martín Gambarotta, *Poesía civil* de Sergio Raimondi, *Sagitario* de Silvio Mattoni y *Unidad 3* de María Medrano (el único que lamentablemente todavía no fue reeditado). Estos libros abrieron otras formas de pensar una función social para la poesía, y plantearon otros vínculos entre poesía e historia, poesía y Estado.⁴⁹¹

⁴⁸⁹ Los blogs surgen en 1999 en EEUU y desde 2000 ya comienzan a utilizarse en Argentina, sin embargo su popularidad recién se produce en torno a 2005 cuando se llega a la cifra de 50 millones de blogs en el mundo y nuestro país se ubica en el podio de los registros junto con Brasil y EEUU (Hax y Paez, 2005: 6). Una publicación virtual que se relacionaba con *poesía.com* pero que amplió su alcance y sus objetivos, dado que incluía narrativa, historietas y ensayos fue *El interpretador*. Dirigida por Juan Diego Incardona, de aparición mensual, publicó 36 números entre 2004 y 2010.

⁴⁹⁰ Algunos blogs de autor que surgen en esta época son *Otra iglesia es imposible* de Jorge Aulicino (<https://campodemaniobras.blogspot.com/>), *El mundo incompleto* de Irene Gruss (<http://elmundoincompleto.blogspot.com/>), *Revolución tinta limón* de Martín Rodríguez (<http://revolucion-tinta-limon.blogspot.com>), *La biblioteca* de Marcelo Leites (<https://ustedleepoesia2.blogspot.com>), el blog de Gabriela Bejerman (<http://gabrielabejerman.blogspot.com>) o el de Pedro Mairal (<http://pedromairal.blogspot.com>), entre muchos otros. Algunos blogs como *La infancia del procedimiento* de Selva Di Pasquale (<http://lainfanciadelprocedimiento.blogspot.com/>) parten de un concepto y se nutren de las colaboraciones de otros poetas.

⁴⁹¹ Resulta llamativo que una obra de relevancia como la de Emiliano Bustos, no encontrara resonancia en el grupo, aun cuando en 1997 ya había publicado su primer libro *Trizas al cielo*. Sospechamos que la presentación que escribe Juan Gelman para el libro puede explicarlo, dado que era el padre simbólico a matar por la generación de *Diario de poesía*, aunque algunos autores como Martín Rodríguez erigieron su proyecto de escritura recuperando esta tradición.

2001: crisis social y poética

Hasta aquí nos referimos a Gambarotta como una figura de equilibrio al interior de *poesía.com*. También se caracteriza por tener un bajo perfil, si pensamos que no publicó inéditos en el sitio, que no suele leer en público y que comenzó a escribir críticas de libros recién a fines de 2000.⁴⁹² Por estas características, su imagen de autor se encuentra más cercana a la de los “poetas del sigilo” que a los que Arturo Carrera (2001) define como “poetas del espanto”, a los cuales nos referimos brevemente en el capítulo anterior.⁴⁹³ Sin embargo, pese a haber optado por construir su obra a partir de lo que dicen sus textos y no mediante distintas intervenciones públicas, hubo un artículo de Gambarotta que llama la atención por la toma de posición explícita y la irritación que manifiesta: la diatriba-polémica-manifiesto “Escrache en Balvanera” (2000) publicada en *Diario de poesía* n° 55. De manera significativa, al igual que “Una velada imperdible” (2001) de Alejandro Rubio, no fue publicado en *poesía.com*. Allí se discute en duros términos la prosa “Gelman asesino” que Daniel Durand había publicado en la página web de Ediciones Deldiego.⁴⁹⁴ “Gelman asesino”, reescritura de “El fiord” de Osvaldo

⁴⁹² En *Punctum* hay una confrontación directa con lo que Drucaroff (2011) denomina Nueva Narrativa Argentina a partir de una recreación paródica de los operativos de las organizaciones armadas, que remite tanto al *Diario de una princesa montonera* (2012) de Mariana Eva Pérez como a la performance de la guillotina de Los Detectives Salvajes que veremos en el capítulo 8: “yo estaba a cargo de la operación / entonces tenía que ejecutar la orden personalmente. / Primero cantamos el Himno y la Marcha. / Como último deseo el detenido pidió / verse la cara en el espejo. / Un solo tiro en la nuca y estaba muerto. / Pero al darlo vuelta me di cuenta / que no era el Capitán de Navío / sino uno de estos jóvenes narradores actuales / con uniforme de la Marina. / Lo reconocí / porque todavía tenía la misma sonrisa fija que aparece / en la solapa de una de sus más recientes nouvelles” (82).

⁴⁹³ En la entrevista realizada a Gambarotta, cuando mencionamos *Unidad 3* de María Medrano, no sólo elogió su poética, sino que destacó como un valor el haber podido correrse del lugar en el que la crítica suele ubicar a algunos de los poetas de los Noventa: “Ese fue un gran poema del momento, María Medrano me parece súper interesante. Creo que optó por salirse de la corriente en el buen sentido. En ese momento se leyó mucho, ella lo leía mucho. En todo caso estaría bueno que se vuelva a visitar ese trabajo” (Entrevista a Gambarotta 01/02/2020).

⁴⁹⁴ Para dar por tierra leyendas en torno a este escrito, basadas en recuerdos, transcribimos el texto completo, que durante mucho tiempo fue difícil de conseguir. Lejos de citarlo para difamar a su autor, a la manera de Borges cuando hablaba de cierto escritor, nuestro propósito apunta a poner en evidencia, en un caso concreto, hasta dónde llegó la poesía de los Noventa en su gesto “transgresor”: “Gelman Asesino / “asesino de los padres de mis amigos? / del padre de Carolina Balbi? / del padre de Julia Vanodio? / del padre de Ernesto Arellano? / del padre y de la madre de Rupert? / de las dos hermanas del Jirafa? / del tío de Melissa? / Donde Gelman puso el culo aquella noche, hace unos diez años, en mi sillón-cama yo después ponía la cabeza para dormir, un megabardo ahora que lo pienso, fue la única vez que lo vi, adentro de mi casa, Gelman no hablaba, había matado a los padres de amigos que yo todavía no tenía, yo era amigo de José y su padre era ferroviario, y amigo de Fabián y su padre era payaso, y amigo de Juancito que su padre era policía y amigo de Darío que su padre era ingeniero muerto en una ruta de Africa, no lo mató Gelman, y amigo de Edwards que su padre era marinerero guaraní, y mi padre fue siempre empleado de correo. Gelman no hablaba, contestaba con monosílabos, afirmativos o negativos. Pensaba mandarnos a la guerra pero lo calamos al toque y le esquivábamos al fusilamiento contando cuentos de gallegos o de judíos. Foia y Casas que eran los manoderecha de Pucho, le decían así por como habla, estaban de nuestro lado, pero eran espías de Gelman, planeaban matarnos a todos para que otra generación de inservibles y molestos desapareciera del mapa literario.

A decir verdad, a mí, hay que matarme, no sirvo para nada y hablo demasiado y encima agrando y cuento todo para mi lado, la cosa es que El Gelman estaba ahí y yo no sabía porque era un gran poeta al que había que hacerle una bienvenida. Era para que no te mande matar. La cosa es que Gelman como se sabe mandó matar muchos escritores, digan lo que digan, por envidia literaria mando matar a Bustos y Santoro, puso en cana a Nicolás Vega y lo volvió loco, él mismo le pegó un balazo al poeta Osvaldo Balbi, y mandó matar al padre de la bailarina S. Momo, al padre del pintor E. Arellano, al padre del guitarrista de E. Muove, que es de los que yo sé porque sus hijos son amigos míos, pero hay cientos de víctimas de Gelman de las que no tengo noticias porque solo soy un habitante de Balvanera que dice lo que escucha, se le ocurre y lo que le dicta la inquina, la magnificente inquina que a todos nos empuja hacia el gran bardo.

Parece que todos los criminales argentinos tienen un hijo mogólico, Videla tenía uno en la colonia Montes de Oca, y Gelman tenía uno en Don Orión, y de ahí, de esa falla de la naturaleza les venía el horror por la vida y por los artistas, pero Videla nada tiene que ver con la "muerte" de escritores y artistas. ¿Qué saben los milicos de poesía y de gente que les gusta el arte? El que conocía a los artistas era Pucho.

Videla mató a Santucho y a otros combatientes preparados. Gelman mató a todos los escritores revolucionarios, a Arroyo y a otros que escribían bien, por ejemplo: obligó a Willcock (sic) a empezar a escribir como los putos italianos y lo condenó a cambiar de lengua a perpetuidad, ironía infligida por su inclinación homosexual (has cambiado de gusto sexual y nosotros te haremos cambiar de lengua) cosa que Willcock (sic) cumplió, con devoción, casi parece una elección personal; condenó a Girri a traducir y traducir sin parar poemas neutros de otra lengua que no tuviera que ver con nuestra realidad, y Girri cumplió y pudo vivir aquí, solo tuvo que asesinar a sus esposas por expresa orden del Comandante Pucho.

Bueno no me importa mucho todos los que mató Gelman, los mató y "que queré que le haga", yo lo que intento es llegar a otra historia. A la historia del hijo que hemos engendrado con la actriz Carolina Balbi, hija del poeta Osvaldo Balbi, abuelo del Albóndiga, asesinado por Barrita.

Barra, liquide, desaparezca, interrumpa, corte, ahhhh... cualquier boludo se da cuenta que la barra gelmaniana es el símbolo inequívoco y exterminador creado por la mente de un asesino, el brazo armado de la intelectualidad sionista argentina, el brazo literario ya se sabe son Samoilovich, Freidemberg y Fonderbrider y Mirta y Fernando Rosemberg (el destructor de la cristalería Varela); esa es toda la barra/barrita criminal, qué se yo... qué te crees... algo hay que descubrir.

José Barrita es Juan Gelman disfrazado de júligan rioplatense.

Pero vayamos al amor y a las aspiraciones de todos los que estamos vivos. En aquellos días que hoy se continúan, Edwards no sabía ni hacer un huevo frito, Rojo no era capaz de agarrar el tacho de la basura para sacarlo a la calle, Varela no entendía que el verde era para cruzar y el rojo para esperar que pase el otro, Alemián se modelaba con un sicólogo de obra social mientras compartía sus desazones literarias con el aún hoy megaboludo Edgardo Pícoli, Nachón aspiraba al poema pedorro que alcanzaría años después, digamos ahora, y qué se yo, Ainbinder tenía cabellera larga y rubia de condesa, y Montequín era el líder retrosexual de la Academia Medrano. Ahora todo cambió, menos mal. Ainbinder es un ejemplar mozo pelado y apático en un bar de San Telmo, Sbarra no llegó al cóctel, Pablito no llegó al cóctel, tampoco llegó Perlongher, ni Lezama, ni Sarduy, ni Osvaldo, ni Sabal, pero llegaron al coctel Pablo Pérez, Bossi; Recaño (sic) nunca tuvo ningún problema, Carrera pasó la prueba-Gelman, no lo contagiaron pero lo obligaron a enmanchecer. Tengo que arribar al Albóndiga pero no sé cómo llegar.

Empecemos a hablar de Germán Sandoval, quién ha llegado también al cóctel, contagiado por contacto heterosexual como aclaró ante José Villa el día de la confesión de que el bicho-Gelman lo había agarrado. Arroyo gelmanizado abandonó sus amistades, antes cebaba mate callado y escuchaba a los poetas hablar de poesía, de drogas, de vanidades expansivas, fue en una de esas noches en la casa de la hija del poeta asesinado Osvaldo Balbi, huyendo del escritor enteriano, Germán Sandoval, déltico maldito, y de un uruguayo asentado en la casa como yerno oficial del poeta Osvaldo Balbi, fue que sobrevino la noche del Supernieto del poeta desaparecido.

Fuimos con la hija del Poeta guillotinado por la barrita (/) hacia el cuchitril que yo ocupaba en las habitaciones más líquidas de la casa, y concebimos al Albóndiga, sin que yo lo supiera, la hija del poeta lo sabía y cuando lo hacíamos, me lo dijo, estoy quedandooooo, estoy quedandooooooo, embarazada.

Y así fue, quedó preñada la hija de Osvaldo Balbi, al mes y medio me lo dijo y se armó el bardo, no se sabía de quién era, ¿era de Germán Sandoval? ¿era de un uruguayo borracho que compartía su cama? ¿era del guitarrista de Hippie rabioso? ¿era mío? Le creí que era mío porque me chamulló en el momento, ese que conté antes, pero antes de concurrir a la clínica Gelmaniana de desapariciones fui a hablar con el jefe, José Barrita, y él me dijo: Irañaka, después me habló en ladino y no entendí un camino, es decir entendí, entre barras, de ese lenguaje incomprensible de criminal judío poeta hincha de Atlanta, todo esto :

"Ve a la clínica, conoce a tu hijo, bautízalo y mávalo".

Me fui bastante contento. No quería tener un hijo con esa megaloca hija del poeta Osvaldo Balbi, y cumplí los mandamientos del "Interruptor".

Lamborghini, fue varias veces mencionado en los estudios especializados que trabajan la poesía de los noventa pero, sintomáticamente, nunca fue citado. Da la impresión que la tendencia a evitar polemizar por parte de los poetas consagrados repercutiera en los trabajos críticos que, como analizamos en el capítulo anterior, evitan abordar el conflicto ofreciendo cartografías del consenso, como en *La tendencia materialista* (2012). Traer al presente viejas polémicas del pasado lleva inevitablemente a pensar políticamente los textos literarios del presente. Durand nunca respondió a la diatriba,⁴⁹⁵ el poeta Mario Varela, coeditor junto con Durand de Ediciones Deldiego, lo publicó posteriormente en el suplemento de cultura de *El cordillerano* de Bariloche.

Ocho años después, en una entrevista realizada por Mariano Blatt y Damián Ríos para la revista *Mancilla*, Durand manifestaba que la importancia de los noventa radicó en contar lo que se consideraba que no se podía contar. Cuando le preguntaron por dónde creía que pasaba eso, respondió:

pasa por lo soez, por el manejo con el detrito, el manejo con todo eso... Con lo que no se puede decir. Pasa por ir más allá del límite de lo que se puede decir y de lo que quizás te perjudica. Por ejemplo cuando escribí "Gelman asesino" como que me fui para el otro lado, me re fui a la mierda, pero me animé (Blatt y Ríos, 2008: 72).

El gesto de animarse a decir cosas "más allá del límite", de manera provocadora y acrítica, es una de las características más marcadas de amplias zonas de la poesía de los noventa. En relación a la utilización de la parodia, "Gelman asesino" es un signo del agotamiento

Ahora hay otros escritores que son buenos y lindos y jóvenes y tienen dinero, que nos remplazan, ya no nos cansamos tanto, ellos son Gambarotta, Llach y Mariana Mary/hash, y otros como fuimos nosotros y como son los nombrados pero sin dinero como Cucurto, hijo del Gran Nicolás, y Alejandro Rubio, hijo de su propia locura. Fogwill ha descubierto la literatura de Germán Sandoval y lo esparce por internet mientras lo visita en el Muñiz. Fogwill descubridor de poetas, como escritor es una bosta, lo cagó Willcok (sic) treinta años antes, y César Aira después, y todos los que descubrió también le robaron.

Un jueves a la mañana de 1993 antes de entrar al trabajo entramos en Pellegrini y Santa Fé a la clínica Barramán, para reconocer, bautizar y limpiar al nieto del poeta Osvaldo Balbi, mi único hijo; en el living había varias comunistas y lesbianas embarazadas, frente a una enorme bombona celeste de agua mineral, de la que tomaban y tomaban para que la ecografía saliera con nitidez. Pasado este proceso entramos al consultorio privado del oficial torturador; desnudó a mi novia y a la de Germán Sandoval y a la del uruguayo borracho y a la de La Araña (guitarrista de Hippie Rabioso), y la colocó en la cama correspondiente. Puso unos electrodos y chirimbolos y una videocam en la panza de la hija del poeta Osvaldo Balbi, y allí fue cuando me presentaron al superhéroe de esta novela, en blanco y negro en la pantalla del ecógrafo y girando lentamente como un planeta estaba el sucesor del bardo, tenía "29 días de vida, una bola granulosa de carne que cabe dentro de un puño cerrado", relató el oficial, y ordenó, "bautícelo que lo limpiamos: Albóndiga" dije "El Albóndiga Durand" repetí entusiasmado, y el oficial comprendió que debía extraerlo limpiamente y arrojarlo a las cañerías de la ciudad para que se defendiera solo, porque cuando yo le decía "el Albóndiga" "le mostraba un fajo de billetes robados de las coimas del PAMI, y ahí va el Albóndiga enterito y redondo para las cañerías, el Albóndiga rodando por las tuberías de la ciudad, el superAlbóndiga..... haciendo bardo, (aquí comienzan las aventuras del Albóndiga, su misión es destruir al poeta asesino Juan Gelman, y su comitiva, José Luis Mangieri, Gerardo Foia, intelligentsia sionista argentina etc, etc, etc."

⁴⁹⁵ Según recuerda Durand en *Otra parte* luego de la lectura de la carta de Gambarotta decidió borrar el texto. Sin embargo, consultando la base de datos *Wayback Machine* comprobamos que un año después, este todavía seguía disponible.

que Daniel Freidemberg (2006) encontraba en las producciones de entresiglos: una proliferación de parodias de parodias. La diferencia de estas producciones respecto del modelo, Leónidas Lamborghini, radica en la imposibilidad de producir una distorsión en el horror del presente. Decía Lamborghini reflexionando sobre su poética en una entrevista con García Helder:

sintetizo esa situación en la palabra ‘horrorreír’. La risa en medio del horror: la única catarsis que se nos permite en este fin de siglo, brutal y deshonrosamente atrapados como estamos en el ámbito de la cultura, signada por la crisis de todos los modelos, y a la que yo llamo ‘culturra’ por el grado de hipocresía alcanzado. También digo que es una risa de bufón, una risa que sangra y a la vez resiste [...] ‘tanto dolor que hace reír’, dice Discépolo (García Helder, 1996: 16).

Así, en amplias zonas de la poesía que se apropiaban del procedimiento de las reescrituras lamborghinianas se carecía del objetivo principal: “romper el cliché y liberar por la reescritura toda la potencia revolucionaria que el estereotipo encorsetaba” (Ibíd.: 17).

En “Gelman asesino” la pretendida ruptura o transgresión que posicionaría al autor en un lugar de vanguardia, parece más bien ratificar la doxa y el orden dominante, sus valores: la teoría de los dos demonios –dado que se ataca a figuras vinculadas a la militancia de los Setenta y a las víctimas de la dictadura–, el antisemitismo –a solo 6 años del atentado a la A.M.I.A. en un contexto de encubrimiento explícito por parte del Estado–.⁴⁹⁶ Por lo tanto, es una transgresión que revictimiza a las víctimas mediante una lógica que, entre otras cosas, criminaliza a la militancia revolucionaria. Daniel Freidemberg, leyendo esta zona de las producciones noventistas, se refería al mito de la falta de restricción:

Ya Borges escribió bastante sobre la obligación de ser desprejuiciado y audaz, la aplastante tiranía que ese perjuicio bobo impone a la escritura. La sensibilidad cero de Aira: ¿estamos ante una conquista o ante una excusa? Creo que ante las dos al mismo tiempo, o alternativamente: si vamos a los poemas, se verá que a veces, como siempre ocurre, la amoralidad y la trivialidad tanto pueden ser desencadenantes como lugares para resguardarse del riesgo de preguntarse por algo más ¿Y no está ocurriendo esto último, si nos atenemos a mirarla sin comprar su oferta, con una gran parte, tal vez la mayor parte, de la poesía de los noventa? (Freidemberg, 2006: 180-181).

Como vimos en el capítulo 5, en las poéticas de los noventa hubo cierto esnobismo en la utilización de discursos de extrema derecha para dotar de valor poético (transgresión, escándalo) a las propias producciones, un gesto que tuvo su expresión en otras manifestaciones culturales, como por ejemplo el comic *El cazador de aventuras* (1992-

⁴⁹⁶ La originalidad en Durand radica en la reproducción del discurso antisemita, la teoría de los dos demonios, las manifestaciones xenofóbicas contra “los negros” y el machismo, una constante dentro de la corriente realista.

1999) de Jorge Lucas, Mauro Cascioli, Ariel Olivetti y Claudio Ramírez, aunque allí había un trabajo con el humor del que carecen las producciones de poesía que utilizan su estilo.

Como señala Marc Angenot (2012), el discurso social en tanto hecho social e histórico, organiza lo decible y asegura la división del trabajo discursivo, mediante la eficacia con la que cautiva a un público cuyo habitus dóxico es permeable a su influencia. Tal como vemos, el texto de Durand lejos estaba de incomodar a los discursos sociales hegemónicos, sino que por el contrario, terminaba ratificando sus valores, preeminencias, legitimidades e intereses, reproduciendo una de sus doxas fetiche: la militancia revolucionaria como un grupo terrorista y aislado, compuesto por asesinos inecrupulosos. En este sentido, refiriéndose al París de fines del siglo XIX, Angenot afirma lo siguiente: “la hegemonía es lo que engendra a la vez el sexo ‘victoriano’ reprimido y su cortejo de ‘transgresiones’ y ‘audacias’” (2012: 30-31), en el sentido de que no se corresponde con la ideología dominante, sino que en ella “intervienen intereses estructurales, tradiciones (porque la hegemonía siempre es un momento de readaptación de un estado hegemónico anterior), posiciones adquiridas, ‘pereza’ intelectual y necesidades de adaptación a la doxa” (Angenot, 2012: 36). De esta manera, el principio de irrestricción de Durand contribuye a la mutación de la hegemonía, reactivándola en el género poesía logra vehiculizar “una doxa que rechaza como extraños a ciertos grupos sociales, entidades forcluidas del doxocentrismo, los racismos, chauvinismos, xenofobias, sexismos” (2012: 42).

Por otra parte, en ningún momento se promueve un distanciamiento crítico de esos discursos, no sólo en un plano temático, sino formal o compositivo, los únicos sectores dignos de risa son los viejos militantes, los enfermos de sida, los judíos.⁴⁹⁷ La escritura solo estuvo guiada por el escándalo y el espectáculo, no había ninguna idea que sustentara

⁴⁹⁷ Distinta es la operación de Casas en un poema como “Ezeiza” que solía recitar en público por el mismo tiempo. El yo lírico no se ampara en la parodia para distanciarse de lo expresado sino que asume la responsabilidad de su posicionamiento: “Príncipes violentos de los setenta / ¿Qué podemos hacer por ustedes? / No se convirtieron en políticos / ni se exiliaron, ni están / con dos enes en el pecho debajo de la tierra... / Ustedes, / que se colgaron de los árboles de Gaspar Campos / y fueron a esperar al Duce a Ezeiza, / tuvieron que soportar / que el viejo no les trajera la revolución / sino la peste” (2003). Santiago Llach por ejemplo, tampoco considera necesario ocultar sus simpatías neoliberales bajo el ocultamiento paródico, su obra se construye con esos elementos, ver por ejemplo *Muchacha kirchnerista* (2011) o las declaraciones del estilo “Me quedo con la poesía de Facebook antes que con el hijo de puta de Gelman” (Carrasco, 2011) que fueron en sintonía con su trabajo de asesor de Pablo Avelluto en la Secretaría de Cultura durante el gobierno de Macri.

la invectiva.⁴⁹⁸ Advertimos que por lo general, cuando se menciona al escrito “Gelman asesino” nunca se analiza el cotexto en el que fue publicado: el número 1 (2000) del *webzine* Text Jockey⁴⁹⁹ de Ediciones Deldiego. Cuando se terminaba de leer el sumario, si el lector seguía bajando el cursor en la página, un texto advertía al estilo de los *bonus tracks* ocultos en los CDs: “yo no bajaría” y a continuación luego de un espacio en blanco: “jodete”. Dentro de esta propuesta lúdica y provocadora se accedía a la sección “Bardo puro”, la cual estaba llena de consignas-escraches del estilo: “Poesía neonancy Fletcher go home...!” (haciendo alusión a la directora de la revista *Feminaria*), “Bellezi violadora” (por Diana Bellesi), “Poetas zapato”, “Danielinks” y “Gelman asesino”. Como se ve, desde la disposición gráfica había un claro intento por señalar la distancia irónica del registro utilizado, más allá de si el efecto humorístico fue logrado o no. En la carta que Gambarotta escribió al *Diario* para repudiar los escritos de Durand, no se recupera este marco.

El texto de Gambarotta fue más allá del repudio a Durand como autor individual. Interpretamos que “Escrache en Balvanera” fue un acontecimiento político porque marcó el agotamiento del uso “transgresor”, acrítico, de los discursos neoliberales que cierta zona de la poesía de los noventa solía reproducir con cinismo, manifestándose abiertamente como antiprogresista. En este sentido, resultaría reductivo considerar el texto de Gambarotta como una simple disputa de egos literarios. Esta intervención fue la visibilización y la expresión de un límite político a quienes seguían reproduciendo la violencia dominante. Parte del trabajo argumental de Gambarotta, radica en primer lugar,

⁴⁹⁸ Julia Sarachu en su blog, luego de haber conversado con Durand, cuenta en “Piña va, piña viene” (2010-b) que la publicación de ese texto fue un error, en un claro intento de absolver a Durand de responsabilidades: “lo que armó el quilombo fue un texto de Durand que Mario Varela publicó en un suplemento cultural de un diario de Bariloche en el 2000. Un texto maldito como pocos, una abyección que le salió a Durand en una noche de borrachera cuando volvió en pedo a su casa y largó el poema como un vómito, como tantos exabruptos literarios que uno escribe con la mente excitada y se va a dormir, y el poema muere en ese impulso nunca más retomado. Parece que Varela le pidió a Durand un archivo con todos sus textos para llevarse al sur, y Durand le dio el “Toco”, sin saber ni lo que había adentro, lleno de cosas escritas durante mucho tiempo. Cuando Varela encontró la “bomba”, supo en el momento que causaría impacto, y pensando con mente de periodista, lo publicó. Enseguida se corrió la bola, en el texto decía muchas cosas fuertes de sus contemporáneos, era un cuadro con las miserias de todo el noventa estigmatizadas para siempre como sólo el inconsciente lo puede hacer, se nota que no es obra de la conciencia. Capaz que ni siquiera son cosas que pensaba; como en un sueño, el alcohol materializó el inconsciente colectivo en ese texto. Y como era de esperar se armó flor de quilombo”. Un inconsciente colectivo de derecha podríamos agregar. Sarachu nada dice de la publicación en el sitio de Ediciones Deldiego, que es donde lo leyó Gambarotta y contribuye a seguir evadiendo la discusión sobre las limitaciones de las poéticas y las políticas noventistas (aunque reconocemos las interesantes lecturas que despliega en el mismo blog a propósito de la poética de Rubio).

⁴⁹⁹ También en *Text Jockey* n° 1 se publicó una reseña crítica del sitio *poesia.com* (Damián Ríos), textos sobre Arturo Carrera (Fabián Casas), Juan L. Ortiz (José Villa), Sebastián Bianchi (Daniel Durand), Ricardo Piglia (Damián Ríos), junto con una reseña del Encuentro de escritoras (Melina Bendersky).

en señalar las correspondencias discursivas entre el texto de Durand y los sectores vinculados al terrorismo de Estado y en segundo lugar, descalificarlo por su ignorancia política, histórica y el carácter doxático de una exposición que cae en los clisé de la antipolítica.

“Escrahe en Balvanera”⁵⁰⁰ despliega una retórica de la injuria que adquiere un tono de contraataque, con una exhibición de estilo calculada por parte de su autor. Gambarotta comienza señalando que Durand, de manera “inesperada”, quiere incursionar en la poesía política. Esta definición resulta interesante en dos aspectos: por un lado, expresa cómo se autopercebían los poetas que dentro de una línea realista comenzaron a publicar a mediados de los noventa en relación a los *18 whiskys*; por otro lado, se revelaría una lectura que contrasta con la realizada previamente por Gambarotta⁵⁰¹ (o una negación motivada por la inmediatez del enojo) dado que en *poesía.com* se había publicado “Segovia”, uno de los textos más políticos de Durand, donde se aludía a la figura de los desaparecidos. Partimos de la base de que todo texto poético es político en el sentido rancieriano de que en lugar de presuponer la exterioridad de dos dominios distintos que solo en algunas ocasiones lograrían interactuar, la poesía establece una nueva partición de lo sensible que organiza lo visible y lo decible socialmente (Rancière, 2017). Entonces, desde el momento que interviene públicamente la lengua y los discursos que circulan en una sociedad la poesía es política.

⁵⁰⁰ Al referir al texto de Durand como un escrahe, Gambarotta está señalando el desplazamiento de sentidos que produjo la apropiación del método creado por H.I.J.O.S. por parte de ciertos sectores de la derecha al finalizar el siglo.

⁵⁰¹ Martín Baigorria (2019) realiza una minuciosa lectura de “Segovia”, a partir de la discusión que mantiene *18 whiskys* con la poesía social sesentista. Este poema elabora una de las obsesiones temáticas de Durand pero sin recurrir al gesto iconoclasta de “Gelman asesino”, sino a partir del duelo por una gramática de sentido que debe resemantizarse para hacerse eficaz luego de las impugnaciones neobarrocas y neobjetivistas: “no es difícil ver hasta qué punto el texto va desplegando una serie de “residuos” temáticos y formales, directa o indirectamente asociados al léxico y el imaginario de la poesía social durante la época de la guerra civil española: no solo nos referimos a la curiosa concurrencia de apellidos peninsulares sino también a las “obstinadas tertulias”, los “relatos”, el lugar donde “no alcanza el carbón” (con sus “secos carteles”), el “escándalo y sus mulas”, las “absoluciones y las penas”... Esas correspondencias no serían tan llamativas si no hubiera también otras similitudes formales como el falso estribillo en torno a “Segovia” y su asociación implícita con la canción popular, además del interrogante con significado existencial o metafísico, las descripciones de ambiente melancólico, el toponímico regional, el uso de estructuras nominales y frases compuestas con sustantivos aislados” (Baigorria, 2019: 66-67). También hay una clave de lectura en torno al pasado reciente, desde la derrota, que liga el poema a *Punctum* de Gambarotta, en el sentido de pensar qué ocurriría si lo desaparecido (Segovia, la praxis revolucionaria) volviera. En su invocación constante se conjura la ausencia de lo perdido y la posibilidad de un presente distinto: “Si esta noche aparece Segovia / no habrá derrota para Gómez Ricardo / No habrá revancha para Pérez Héctor” (Durand 2006:12). Significativamente, una vez que el destinatario del poema pueda pensar, tomar consciencia, Segovia volverá para redimir al pueblo con la “comida”: “todavía / no pueden pensar, botellas como Joaquín, / por ejemplo, no pueden soplar. – Cuando puedan pensar / ya habrá venido Segovia con la suerte y la / comida” (14). Por último, el poema también escenifica el gesto iconoclasta de la formación de Belleza y Felicidad, a partir de la alusión de matar el arte institucionalizado a través de la risa.

Ahora bien, la diferencia de una poesía adjetivada como política radicaría en la búsqueda deliberada del autor por posicionarse en relación a un problema, un partido político, un acontecimiento, etc. e inscribirse en una tradición.⁵⁰² Se desprende de la argumentación de Gambarotta que Durand lo hace construyendo un discurso afín a la llamada teoría de los dos demonios: “si Durand se da una vuelta por la Escuela de Mecánica de la Armada y grita ‘Gelman asesino’ en la plaza de armas lo más probable es que se gane una ovación” (2000: 39) y aquí radica la ineficacia del gesto para Gambarotta, porque considera que si el objetivo del escrito era escandalizar al “progresismo de izquierda”, debería haber puesto algo semejante a “Mario Eduardo Firmenich es un héroe nacional” (Ídem.).

El listado de inexactitudes del texto que se propone señalar Gambarotta va desde el detalle, verificable en el archivo o en los libros de historia: “Gelman, en palabras que Durand parece haber sacado de una vieja amenaza de muerte redactada por la Triple A, es ‘el brazo armado de la intelectualidad sionista argentina’. Eso está mal. Sus amigos le contaron la mitad del cuento. Cualquiera sabe que ‘sionismo’ y ‘Montoneros’ no se llevaban bien”⁵⁰³ (2000: 39); hasta la impugnación a través del testimonio personal elidido:⁵⁰⁴ “los sitios de Durand están llenos de infantilismos, insultos y prejuicios. Pero no por eso (*ni en joda*) voy a pedir, como hace Durand con Fletcher, que lo echen del país” (Ídem. La cursiva es nuestra).

Otra cuestión interesante aparece cuando se detiene en los primeros Noventa: “Durand en aquel entonces era un joven poeta con ambiciones de ser consagrado por el ambiente literario que publicaba uno de sus primeros poemas en *Clarín*” (2000: 39). La alusión al medio gráfico del grupo de empresas de comunicación más poderoso del país está en sintonía con la hipótesis que formula un par de años después desde las páginas de *Punto de vista* Ana Porrúa: a Gambarotta no le da lo mismo publicar en cualquier medio,

⁵⁰² No es la intención clasificar en términos dicotómicos escritores de derecha o de izquierda con el objetivo de esencializar la discusión, sí nos interesa analizar las construcciones políticas, de memoria, que proponen distintas producciones poéticas y cómo se inscriben en los discursos políticos del momento.

⁵⁰³ Montoneros contrajo una alianza duradera con distintas organizaciones que confluían en la Organización para la Liberación de Palestina (OLP), especialmente con Al Fatha que fue la encargada de formar militarmente a los combatientes de la Contraofensiva. En *Montoneros y Palestina. De la revolución a la dictadura* (2018) Pablo Robledo analiza de qué manera la lucha del pueblo palestino contra el colonialismo y el sionismo influyó la mirada geopolítica de los cuadros Montoneros.

⁵⁰⁴ Una pregunta condensa la importancia del testimonio de hijos e hijas como mecanismo de problematización discursiva entre sus compañeros de generación: “¿Habrá que esperar que Durand consiga nuevos amigos para que le cuenten algo más de la historia?” (Gambarotta, 2000: 39).

ejerce un control político sobre la circulación de su propia obra, lo cual lo aleja de algunos fetiches noventistas, rastreables en el grupo de los *18 whiskys*.⁵⁰⁵

Finalmente, el texto define la apoliticidad de los Noventa como el dispositivo más efectivo en la difusión de la ideología neoliberal, como limitación poética generacional y agregamos, como realización simbólica del genocidio: “[Durand] es uno de esos tipos que te cruzás todos los días en el barrio, en el trabajo, en el cine. El que te dice que no sabe nada de política. El que se mofa de los extranjeros y de los judíos” (Gambarotta, 2000:39.); esa postura, según Gambarotta, no le da capacidad de agencia ni siquiera para ser definido como fascista, porque “para ser fascista primero hay que tener ideas, aunque sean erróneas, sobre qué hacer, por ejemplo, cuando llega el tiempo de la violencia política” (Ídem.).

Con esta intervención, entonces, Gambarotta señala claramente la diferencia política que aparece en lo que denominamos la segunda corriente realista del Noventa, la cual promueve una resignificación de la línea objetivista y realista sucia de la primera: “Rubio y Llach⁵⁰⁶ en la superficie podrán ser parecidos a Durand, pero su manejo del discurso político los hace muy distintos a ‘como fueron ellos’” (Ídem.). En la cita, vemos de qué manera muchas de las clasificaciones que décadas después se cristalizaron en la crítica que aborda el período, ya eran adoptadas como rasgo distintivo por los propios poetas, que fueron los primeros en construir activamente la tradición selectiva de la poesía de los noventa, fungiendo como sus primeros críticos en sincronía con los trabajos inaugurales que abordaban sus poéticas (Muschiatti, 1994; Freidemberg, 1995; García Helder y Prieto, 1998).

En algunos fragmentos del texto de Gambarotta, la ruptura de *poesía.com* respecto de la propuesta de *18 whiskys* se vuelve más explícita. Por ejemplo, cuando compara a Durand con el cabo primero de la comisaría 18 y a la formación cultural del segundo realismo con una pizzería nueva:

Unos jóvenes raros que no conoce abrieron una pizzería nueva en la otra cuadra y el cabo Durand sale a investigar de qué se trata. Y entonces, casi a los tumbos,

⁵⁰⁵ El documental-ficción *La vida que te agenciaste* (2018) de Mario Varela da cuenta de la nueva etapa inaugurada por el grupo de los *18 whiskys*, la decadentista, en la cual se percibe cierto regodeo en alimentar las leyendas que rodean aquellos años, mediante una construcción narcisista de los personajes. No casualmente, son tres mujeres las que rompen con la polifonía que alimenta el discurso del film: Laura Wittner, Teresa Arijón y Julia Sarachu. Otra cuestión interesante es el intento de reponer en el centro del consenso del campo post 2001 a Daniel Durand, contrincante como vemos de varios de los poetas que se posicionaron en el centro (Casas, Gambarotta, Rubio). Con la búsqueda de Durand en Filipinas y su ausencia, Varela construye un mito rimbauldiano a la altura de la operación emprendida.

⁵⁰⁶ La equiparación entre Rubio y Llach es muy significativa para percibir el grado de autoconciencia de la formación cultural de *poesía.com* porque ambos autores expresan posicionamientos políticos antagónicos.

patéticamente, procede a definirlos: ‘Ahora hay otros escritores que son buenos y lindos y jóvenes y tienen dinero, que nos reemplazan, ya no nos cansamos tanto, ellos son Gambarotta, Llach y Mariana Mary/hasch, y otros como fuimos nosotros y como son los nombrados pero sin dinero como Cucurto, hijo del Gran Nicolás, y Alejandro Rubio, hijo de su propia locura’ (Ídem.).

La mayoría de los nombres se corresponde con los poetas que en el capítulo 5 identificamos como participantes de la formación cultural de *poesía.com*. La respuesta de Gambarotta asume el posicionamiento de un colectivo difuso y laxo que lo tiene como referente.⁵⁰⁷

Dos años después de la publicación de “Escrahe en Balvanera” Mario Ortiz realizó un diagnóstico semejante sobre el grupo Belleza y Felicidad y las limitaciones políticas que leía en su propuesta estética en una reseña de *Crin* (2001) de Gabriela Bejerman, aparecida en *Vox virtual* n° 11/12. Desde el título “Hacia el fondo del escenario” Ortiz retomaba un verso de Bejerman que aludía al lugar que ocupaba la realidad en su escritura, pero no sólo discutía allí con el distanciamiento/ocultamiento de lo real en un contexto de crisis que requería, según el autor, repensar de manera política las propias prácticas, sino que identificaba una serie de problemas relacionados con la endogamia del grupo como la autoimitación, la repetición de tópicos y estilos o el coqueteo con la banalidad y la superficialidad que no promovía distanciamientos críticos. Resulta interesante señalar además que Ortiz consideraba que el fenómeno Belleza y Felicidad era más relevante para el estudio de la antropología cultural que para la literatura, considerando las dificultades que producen los escritos de esta “tribu urbana” para un lector que vive a 700 kilómetros de distancia y no puede reponer el contexto de producción y circulación.⁵⁰⁸ Textos críticos como este nos permiten comprender mejor

⁵⁰⁷ En el número 36 de *Diario de poesía* (1996) se realiza una encuesta a poetas para que opinen sobre los vínculos entre literatura y política. El texto de Gambarotta podría funcionar como manifiesto de la formación cultural: “[El perro] Santillán no es el pasado (guerrilla, poesía sesentista, etc.), es el presente. Hay que escribir poemas sobre esto [...] hay una alianza por sellar entre la poesía y la política de masas. La poesía aparece como el medio de comunicación más a mano para esta política hecha desde el margen, que se tiene que construir a sí misma desde el no-ser. De repente la política vuelve a ser tema para la poesía. nos desafía a dejar de ser ‘objetivos’” (Gambarotta, 1996: 11).

⁵⁰⁸ En “Hacia el fondo del escenario” (2002) Ortiz pone como excusa la publicación de *Crin* de Gabriela Bejerman para reflexionar y polemizar con la estética de Belleza y Felicidad, *Zapatos rojos* y *Nunca nunca quisiera irme a casa*: “¿cómo entender tanta referencia a un mundo bello y feliz, hoy que la disolución no es la de un cuerpo en el aire hasta volverse fragancia, sino la de un país entero? ¿No se estará corriendo ese riesgo que ya señalaba Juanele Ortiz en algunos poetas de “sublimar el deseo de acción para crearse un mundo propio donde realizar la plenitud humana”? ¿En qué sentido (literal, irónico) se debe entender que “está todo envuelto en sangre / pero es pura, bella, sin dolor” precisamente cuando la sangre más dolorosa vuelve a correr en los espacios públicos, en las estaciones de trenes o en la Plaza de Mayo? Podrá decirse que la recreación de este mundo *fashion* es una de las formas posibles de la resistencia en la actualidad: quizá. Tampoco está de más recordar que lo estados de fiesta galante o galáctica son efectivamente

de qué manera los mismos actores interpretaban sus intervenciones en el campo, así como las diferencias que percibían entre sus producciones –las cuales incluimos dentro de la vertiente del “realismo político”- y las propuestas de sus contemporáneos.

En este sentido, hallamos un principio de diferenciación recíproca en uno de los integrantes de la *18 whiskys*. Fabián Casas abre los *Ensayos bonsái* (2007) con un chiste irónico, adoptando la voz de los críticos que cuestionan las líneas dominantes en la poesía de los noventa, o sus excesos. Como todo chiste, pone en evidencia un deseo reprimido. Allí el narrador se emociona hasta las lágrimas cuando encuentra en la televisión una entrevista a Cortázar: “Quiero que vuelva, que volvamos a tener escritores como él: certeros, comprometidos, hermosos, siempre jóvenes, cultos, generosos, bocones. No esta vulgar indiferencia, esta pasión por la banalidad” (12-13).⁵⁰⁹

Hay que recordar que Gambarotta y Rubio, en un primer momento, habían manifestado un rechazo de la estética de Belleza y Felicidad, fundado en una valoración política. Recordemos también que en *poesía.com*, este posicionamiento los diferenciaba de Daniel García Helder que, al igual que César Aira, veía en esa formación cultural “la resistencia más efectiva al menemismo”.⁵¹⁰ Sin embargo, en un segundo momento, ya entrado el siglo XXI, Gambarotta y Rubio rescataron algunos aspectos positivos de esa formación cultural, aún reconociendo que en un comienzo se autopercebían como contrincantes:

Por ahí con Fernanda Laguna en un principio había unas lecturas o no lecturas y después me parece que hay un segundo momento en el que está todo bien entre nosotros, algo de leerse y reconocerse, de los dos lados. Empezar a aceptar cosas que en un principio no las registrábamos tanto (...) en el caso de Laguna, se puede ver ahí una obra, no tanto una carrera, que no existe en poesía. Tal vez sí una obra entendida como un concepto

peligrosos, pero no para el poder sino para nosotros, quienes debemos pagar las facturas de las cínicas fiestas menemistas de pizza con champán o las más elegantes con sushi”.

⁵⁰⁹ En una entrevista con Marina Mariasch para el programa *El secreto Shhh* (2007) Casas se refiere a esta diferencia de manera explícita: “nunca las cosas son así pero para darle un orden, una cronología. En los Noventa aparece una segunda camada de escritores y de poetas que a mí cuando surgieron me generaron incomodidad, incertidumbre, rechazo. Como casi la mayoría de las cosas que después te gustan mucho [...]. Después me empezaron a parecer esenciales, poder jugar con la rima, poder ser más juguetón, más divertido, trabajar otra extensión del poema, *erosionar críticamente lo que veníamos trabajando antes*” (la cursiva es nuestra). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=voJkK1BXGj4>

⁵¹⁰ En “Los poetas del 31 de diciembre de 2001” publicado en *El país* del 06/02/2002, Aira señalaba la resistencia del proyecto a partir de las precarias condiciones materiales de producción en la que se desarrollaba, antes que en el tipo de poética que impulsaba: “Una de estas editoriales, mi favorita, se llama Belleza y Felicidad. El nombre es todo un programa de resistencia. Empezó siendo una tiendecita de *souvenirs*, de las de 'todo por dos pesos', propiedad de dos chicas de poco más de veinte años, Cecilia y Fernanda. En dos rincones armaron sendas salas de exposiciones, tan pequeñas que entra una sola persona por vez; y una tercera en el sótano. Empezaron a exponer jóvenes artistas para los que hay que adaptar la definición de 'artista', y hubo también una revista, que evolucionó a la edición de libros que también es preciso redefinir: hechos con fotocopias, sin tapas, y tan delgados que algunos tienen una sola hoja. Pero la magia del sitio está en la redefinición, como lo sugiere el nombre mismo: hay otra clase de belleza y de felicidad, así como hay otra clase de arte y de literatura”.

que se va expandiendo, en ese sentido Katchadjian y Jurado Naón toman nota de eso, conceptos, obras (Entrevista a Gambarotta, 01/02/2020).

Mientras que Gambarotta realiza una relectura positiva de Belleza y Felicidad a partir de la consideración de la poesía del grupo como una propuesta artística que no hace más que expandir una concepción tradicional de la práctica poética, tal como lo analizamos en el capítulo 5, la reconsideración de Alejandro Rubio, en cambio no se centra ni en las condiciones materiales de producción (como hacía Aira) ni en la transdisciplinariedad (como Gambarotta) —o expansión de lo literario tal como proponen Selci, Mazzoni y Kesselman—, sino que atiende a la escritura misma. Esta modificación en la lectura de la estética de Belleza y Felicidad se hace explícita en la contratapa de la poesía reunida de Fernanda Laguna, *Control o no control* (2012):

¿Fernanda Laguna es boluda? Si la boludez es la turbiedad que desdibuja los límites del mundo y nos deja inermes, no es entonces otra cosa que una de las vías mayores que lleva a lo que el siglo XX llamó ‘poesía’. Para ser menos generales, digamos que Laguna al ser boluda, pero autoconsciente, ha encontrado la manera de hacer de su boludez una herramienta y un arma para interferir en la línea Lamborghini-Aira (...) la boluda autoconsciente al no estar segura de nada, cuestiona todo.

Esta nueva etapa de confluencia que aflora hacia 2010 pone en evidencia el aglutinamiento crítico en las lecturas sobre la década de los noventa que terminó operando como un bloque homogéneo y que se consolidará como un corpus sin fisuras con la publicación de *La tendencia materialista* en 2012. Como veremos más adelante, estos consensos y generalizaciones que operan en el campo suscitaron las reacciones del grupo de Los Detectives Salvajes. Antes de abordarlas, conviene examinar la operación de legitimación de la corriente pop que se emprendió desde el campo de la edición, la cual también incidió en estos cambios. Mansalva a mediados de los 2000, bajo la dirección de otro hijo de la militancia de los Setenta, Francisco Garamona realiza una fuerte intervención tendiente a diluir las tensiones entre las distintas formaciones y redes de poetas. Este será uno de los temas que abordaremos en el próximo capítulo.

*

A modo de cierre, anotemos algunas conclusiones. En primer lugar, si omitimos las relecturas posteriores a 2001, la vertiente más politizada de la corriente realista, nucleada en torno a *poesía.com* —cuyos autores más representativos fueron reconocidos, entre otros agentes de consagración, por los concursos de *Diario de poesía*—, establece una clara distinción respecto de lo que estos poetas consideraban la apoliticidad o el desinterés político de *18 whiskys*. Un elemento a considerar es, entre otros factores, la coincidencia

temporal entre el año de publicación de *Punctum* (1996) y el proceso de resquebrajamiento de la teoría de los dos demonios, a partir de la irrupción de H.I.J.O.S. y la multitudinaria (para las dimensiones de entonces) marcha por los 20 años del golpe que expresó un sentir opuesto a las discusiones oficiales en torno al terrorismo de Estado desplegado por la dictadura cívico-militar. Este acontecimiento social, en efecto, propició nuevas condiciones de decibilidad. En ese sentido, la autopercepción de la diferencia, como vimos en Gambarotta y en Rubio, radicaría en un grado mayor de reflexión política sobre lo producido y los modos de intervenir, que los diferenciaba entonces tanto de *18 whiskys* como de Belleza y Felicidad.

Entre los poetas que ingresaron al campo en la segunda mitad de los noventa, la producción de Gambarotta se destaca por traer al presente las ruinas de la historia, procedimiento que rastreamos en la construcción de imágenes dialécticas. En varias entrevistas, el autor recuerda que *Punctum* fue la posibilidad que le brindó la poesía para decir lo que no podía ser dicho en el campo de la política: “en los 90s, la poesía no parecía ser la herramienta más adecuada. Pero puede ser al revés: cuando todos los discursos, el discurso único de los 90s, donde no había tribuna... Es ahí donde hay muchos ejemplos donde un libro de poesía se vuelve la voz de alguien que está enojado y dice algo que no se está diciendo” (Diomedí, 2015). Por otra parte, *poesia.com* fue uno de los proyectos que resultaron decisivos en la construcción de la tradición selectiva que hoy conceptualizamos como “poesía de los noventa”.

En la poética de Gambarotta encontramos varias características que observamos en la escritura de hijos e hijas que circuló en el campo de los Derechos Humanos o de la política. Esta coincidencia nos lleva a reflexionar sobre la ruptura intrageneracional que encarnan las poéticas de los jóvenes afectados por el genocidio dentro de las rupturas intergeneracionales que proponían otros jóvenes en los noventa. Consideramos que una zona que todavía no fue explorada por la crítica es precisamente la que hace a esa estructura de sentimiento alternativa que estaba activa en el campo de la poesía de fin de siglo y que Gambarotta articula, en cierto modo, con las estéticas emergentes más reconocidas, mediante una relectura crítica y política de la primera tendencia realista expresada por *18 whiskys*. Uno de los aspectos más destacados radicó, como analizamos, en haber pensado las experiencias de los Sesenta y los Setenta en un contexto en el que eran percibidas como un pasado lejano e irrecuperable.

En la polémica a propósito de “Gelman asesino” de Daniel Durand, encontramos un punto de conexión entre el posicionamiento de Gambarotta y las cuestiones que vimos en la primera parte de esta tesis, en cuanto a que los hijos e hijas de la militancia perseguida en los setenta detectan y discuten con las perspectivas ahistóricas que abordan las experiencias de la militancia revolucionaria porque actúan como obturadoras de sus propias memorias. Además, pudimos analizar el modo en que Gambarotta recuperaba una tradición selectiva compuesta por una zona periférica de los Sesenta (Lamborghini y Zelarayán) aunque, a diferencia de la tendencia presente en sus contemporáneos, no llega a realizar un cuestionamiento total a la función social de la poesía. Por el contrario, la valora y actualiza a la hora de confrontar políticamente con sus pares.

En el próximo capítulo, abordaremos el proyecto editorial de Francisco Garamona quien ya en la década del 2000, partiendo de una escritura con tintes neobarrocos, se acercó a la formación cultural de Belleza y Felicidad, a la que dotó de una tradición afín a su proyecto estético, contribuyendo y motivando así su ingreso a la tradición selectiva “poesía de los noventa”.

CAPÍTULO 7

La tradición de vanguardia en Mansalva (2005-)

En el ensayo reciente *Fantasma de la vanguardia* (2018) que adquirió una mucho menor recepción que *Literatura de izquierda* (2004), Damián Tabarovsky renueva y a la vez vuelve a exponer sus críticas al *statu quo* del campo literario:

llego, por fin, al presente. El momento problemático en que nuevas generaciones de escritores nacen confundiendo norma y subversión, vanguardia y normalidad. Hay demasiados escritores argentinos jóvenes que escriben como Fogwill, que respiran como Saer, que violentan como Lamborghini. Como si tomaran solo los recursos obvios, evidentes, algunos rasgos de estilo, y olvidasen lo que hay detrás, lo realmente importante: una sintaxis loca, una erudición apabullante, un gusto por el *polemos*. Este es el momento en que una tradición instituyente parece haberse vuelto académica. ¿Habré tenido yo alguna responsabilidad en ese malentendido? (2018: 55).

Más allá de las selecciones realizadas por Tabarovsky (novelas fundamentales para una cartografía de la narrativa contemporánea como las de Ariana Harwicz, Selva Almada o Marcelo Carnero) resulta significativo advertir que muy poco ha cambiado en 14 años, salvo las condiciones de producción del autor quien en el libro de 2004, era un incipiente editor de Interzona (2002-2008) y en 2018 se había convertido en un experimentado director editorial, al frente de Mardulce (2011-). La comunidad de la literatura de izquierda que Tabarovsky anhelaba congregar al inicio del nuevo siglo, la cual se caracterizaría por la tensión dialéctica entre *polemos* y *fratía* continúa siendo inhallable. A diferencia del escenario de los Noventa –analizado en el capítulo 5– donde las polémicas entre formaciones con proyectos disímiles se daban a media voz –con la única excepción del “Escrache en Balvanera” (2000) de Gambarotta–, en la segunda década del siglo XXI encontramos en los catálogos de las nuevas editoriales de poesía una tendencia a la homogeneización. La *fratía* en este contexto es concreta, se vende como valor en sí y abjura de una comunidad imaginaria, hecho que redundo en cierta pacificación del campo con nuevos conceptos que aseguran una distribución de valores consensuada, caracterizada por evitar el *polemos*.

En el presente capítulo abordaremos el proyecto editorial que en 2005 comienza Francisco Garamona con Mansalva. En él podremos visualizar la clara utilización de categorías que promueven el estatismo que inquieta a Tabarovsky. También repasaremos algunos proyectos laterales respecto de la línea editorial predominante, que impiden interpretarla como una propuesta totalizante. Por otra parte, rastreamos de qué manera se articula la selección que realiza el catálogo con la propia escritura poética de su editor,

Francisco Garamona. Dos hipótesis nos guían: la primera propone que Garamona conceptualiza a la formación Belleza y Felicidad (1999-2007) como una vanguardia artística. La operación del editor habría consistido en integrar a esta formación cultural dentro de una línea vanguardista que atraviesa, bajo distintos nombres y con diferentes objetivos, casi todo el siglo XX. Al vincular las producciones de este grupo con selecciones de autores de formaciones de vanguardia de otras épocas (poetas del Veinte y artistas plásticos del Sesenta), contribuye a diseñar una tradición literaria para Belleza y Felicidad que se caracterizaba, tal como vimos, por un rechazo a inscribirse en una tradición. Este gesto se sustentaba en las estéticas posmodernas que definían a las propuestas de la formación cultural que orbitaba en torno a la galería y editorial, las cuales se caracterizaban por trabajar con el kitsch (Moreno, 2000), el pastiche (Yuszczuk, 2011), el *trash queer* (Palmeiro, 2011), el pop (Mallol, 2017) o el camp (Lemus, 2017).

En segundo lugar, de la misma manera que otras editoriales que emergieron con posterioridad a 2001, Mansalva realizó un trabajo de aglutinación de las distintas formaciones noventistas y con su catálogo contribuyó a construir cierto consenso en torno a las distintas líneas de poesía desarrolladas en esa década. Así, abrió un espacio que posibilitó la homogeneización de las diferencias que finalmente cristalizaron en el sintagma “poesía de los noventa” tal como se utiliza en la actualidad. En este sentido, la apuesta más fuerte consistió en haber incluido a la corriente pop dentro de esta tradición selectiva.

Finalmente, analizaremos las correspondencias que pueden leerse entre el proyecto editorial y la poética de Francisco Garamona, a raíz del procesamiento que realiza de la tradición neobarroca y de las poéticas del Noventa. También nos detendremos en algunos procedimientos que llevaron a varios críticos a referirse a su obra como rara o inclasificable (Moscardi, 2016: 270; Jorge, 2019: 8) y que, tal como intentaremos demostrar, ligan su escritura al corpus de poesía de hijos e hijas abordado hasta el momento.

Una operación a mansalva

“Noé, hijo de no recuerdo quién,
Qué malo saberlo todo. Qué pésimo ejercer”
Gerardo Deniz, “Arca” (1978)

Francisco Garamona contaba con una larga trayectoria en el sector del libro antes de fundar la editorial Mansalva.⁵¹¹ En los primeros años del nuevo siglo, se convirtió rápidamente en uno de los referentes de la edición independiente.⁵¹² Es probable que la solidez del proyecto iniciado en 2005 se explique por esta experiencia previa. El editor se inició a los 16 años como ayudante en la librería anticuaría de Armando Vites en Rosario. Luego comenzó a realizar ventas por catálogo y, entre 1996 y 2001, se mudó a Capital Federal donde tuvo un puesto de libros en Plaza Francia. Recién en 2002 pudo abrir Ascasubi, su primera librería en Rosario. En 2005 inauguró el local de La internacional argentina en el barrio porteño de Palermo (actualmente, se encuentra en Villa Crespo) y fundó la editorial Mansalva como proyecto paralelo. La elección de los nombres de la editorial y la librería es un homenaje a dos autores: Copi (Raúl Damonte Botana) y Gerardo Deniz (Juan Almela).⁵¹³ Ambos escritores forman parte de la tradición en la que pretende inscribirse el catálogo editorial, el cual según Garamona está atento a una

⁵¹¹ Los datos biográficos de Francisco Garamona los reconstruimos a partir de las siguientes entrevistas: Tentoni, Valeria (2014). “La librería es un lugar de resistencia emocional”, *Eterna Cadencia Blog*, 27 de agosto; Uranga, Mercedes (2016). “Francisco Gramona: ‘Uno compone o escribe para llegar al otro’”, *La Nación*, 30 de enero; s/r (2014), “Buenas compañías”, *Suplemento Radar de Página 12*, 29 de junio; Rojas, Diego (2018). “La librería de Villa Crespo que es símbolo de la vanguardia”, *Infobae*, 14 de febrero; y una entrevista radial realizada en el programa *¿Por qué son tan geniales?* de Radio Cultura, FM 97.9 de Montevideo en 2017. Disponible en <https://uy.radiocut.fm/audiocut/por-que-son-tan-geniales-francisco-garamona-hugo-aveta-y-fernando-farina/>.

⁵¹² A propósito de la noción generalizada de “lo independiente” en el campo de la cultura es interesante el estudio que realiza José de Souza Muniz Junior (2015) para el caso de la edición independiente en Brasil y en Francia. De Souza propone considerar discursivamente la edición independiente como una categoría ética, una actitud, un modo de irrupción en el campo que, en la edición contemporánea, pasa a representar un polo de resistencia a los efectos del reino de lo comercial-financiero sobre lo cultural. La edición independiente se definiría de manera negativa, por su rechazo a una serie de características que podemos sintetizar en: 1- Un ciclo de vida corto del libro. 2- El estar basado en una demanda preexistente. 3- Fácilmente sustituible por otros productos del mercado. 4- Carente de un control absoluto por parte del editor a la hora de publicar o no publicar un título. En contraste con los proyectos de edición de poesía alternativa de los 90, la derogación de la Ley de convertibilidad en 2002 propició la expansión de los sellos independientes, autosustentables, que vieron la posibilidad de insertarse al mercado editorial en un contexto de retraimiento de los capitales concentrados transnacionales que veían mermada una rentabilidad hasta entonces valuada en dólares. Un fenómeno complementario fue la expansión de la economía productiva y el impulso al consumo interno que caracterizaron a los gobiernos kirchneristas (2003-2015) los cuales viraron lentamente de un modelo desarrollista a uno nekeynesiano (Varesi, 2011) expresado en el campo de la cultura por las gestiones de Torcuato Di Tella (2003-2004) y José Nun (2004-2009) en la Secretaría de Cultura de la Nación y la de Teresa Parodi (2014-2015) en el Ministerio de Cultura durante el último tramo del gobierno de Cristina Fernández.

⁵¹³ Nació en Madrid en 1934, emigró junto a su familia en 1942 escapando del régimen franquista. Su libro *Mansalva* (2012) fue el volumen n° 73 de la colección Poesía y narrativa latinoamericana.

“literatura de invención, de riesgo” (*Noticias* 21/08/16, s/p) que actualiza la propuesta de una “novela de creación” formulada por Héctor Libertella en *Nueva novela latinoamericana* (1977). Siguiendo esta línea, en narrativa, otros autores reivindicados por el sello son Osvaldo Lamborghini, César Aira, Alberto Laiseca, Néstor Sánchez, Lorenzo García Vega o Mario Levrero.⁵¹⁴

Mansalva remite a la antología de 1987 publicada en México por el poeta Gerardo Deniz, la cual se caracterizaba por mezclar poemas aparecidos previamente en *Adrede* (1970), *Gatuperio* (1978) y *Enroque* (1986) y asignarles otro orden, con el objetivo de poner a prueba nuevos sentidos mediante el armado de una nueva serie. El nombre de la editorial funciona entonces como metáfora de los abundantes cruces que se intenta establecer en su catálogo entre autores que tanto en narrativa (Copi, Aira) como en poesía (Bizzio, Pavón, Laguna) son representantes de una corriente posmoderna.⁵¹⁵

Por otra parte, el nombre de la librería –La internacional argentina– es un claro homenaje a la novela de Copi editada de manera póstuma en 1988, la cual simboliza las complejas redes y afinidades electivas que reúnen a los artistas de la formación cultural que gira en torno a Mansalva. Roberto Jacoby define a estos dispositivos de relación entre artistas a partir del concepto de “tecnologías de la amistad”: “No hay tecnología más fabulosa que las personas, su cerebro, sus manos, su cuerpo, sus relaciones [...] en lo que creo de verdad es en el hacer, y en mi caso, en el placer de hacer con esos otros queridos para quienes el arte es una forma de vida” (Longoni, 2011: 25). En este sentido, la librería funciona como un dispositivo relacional que propicia un hacer comunitario que podríamos definir, siguiendo a Nicolás Bourriaud, como una estética relacional, la cual se caracteriza por valorar las obras de arte en función de las relaciones humanas que figuran, producen o suscitan (2006: 142).

⁵¹⁴ Aira es el autor central del catálogo. Sus ganancias por derechos de autor, al menos en un primer momento, las cedió para que la editorial pudiera publicar escritores noveles. *El pequeño Monje budista* (2005) fue su primer volumen publicado, al que le siguieron *La vida nueva* (2007), *El divorcio* (2010), *Cecyl Taylor* (2011), *Entre los indios* (2012), *Margarita (un recuerdo)* (2013), *Biografía* (2014), *La invención del tren fantasma* (2015), *Una aventura* (2017) y *El presidente* (2019). Laiseca publicó su primera novela con el título original, que había sido rechazado por Corregidor en 1976 *Su turno* (2010) y *La puerta del viento* (2014), última novela publicada en vida. De Libertella se publicó póstumamente *A la santidad del jugador de juegos de azar* (2011) y de Sánchez una reedición de *Nosotros dos* (2012 [1966]).

⁵¹⁵ Podríamos caracterizarla, en narrativa, a partir de un trabajo con el corte, el fragmento, la escritura en proceso que no se interesa por ningún género establecido sino que ahonda en los cruces, la mezcla, las hibridaciones. Estos textos suelen manifestar aversión por la trama, el argumento o el concepto en pos de la peripecia como principio constructivo, en una deliberada búsqueda de lo inverosímil. Estos elementos producen una huida hacia la ahistoricidad, “una presentificación despedazada, fruto de la impresión de que la realidad se ha convertido en ‘ese campo de ruinas infinito que desafía toda posibilidad de representación artística’. Porque el mundo no solo se habría vuelto irrepresentable, sino también indigno de ser representado” (Sibila, 2008: 166).

En el libro de Copi, la familia Sigampa, ligada a la oligarquía argentina aunque con orígenes afro, promueve una organización secreta de argentinos desterritorializados, perdidos por el mundo, que utilizan la imaginación como insumo porque son artistas, músicos, escritores, etc. La misión de esta organización consiste en aglutinar y coordinar esa imaginación dispersa con el fin de gobernar la Argentina desde las sombras. Para ello promueven como candidato, en un principio, al alter ego del autor, Darío Copi, poeta cuyos libros publicados *El sol rojo de las pampas* o en proceso de escritura como la oda *La muerte de la ballena* servirían de programa político para su candidatura. El proyecto finalmente fracasa cuando se descubre que Copi era descendiente de judíos, motivo por el cual su amigo de la secundaria Miguelito Pérez Perkins ocupará su lugar en lo que se puede interpretar como un triunfo de la copia por sobre el original⁵¹⁶ y de la oligarquía sobre la burguesía “nacional”.

El local donde funcionan librería y editorial recuerda de alguna forma el apoyo que, en la novela, los Sigampa daban a los artistas, ya que una de las características del proyecto de Garamona consiste en generar vínculos afectivos con los autores del catálogo, llevando adelante con ellos varios proyectos artísticos en paralelo. Es el caso, por ejemplo, de la banda Super Siempre integrada por artistas de diversas disciplinas que suelen reunirse en el espacio: el poeta y narrador Sergio Bizzio en piano, el artista plástico Alfredo Prior en voz y guitarra, Alan Curtis en batería, el director de cine Mariano Galperín en bajo, Nicolás Moguilevsky en trompeta y Garamona en voz, guitarra, violín y letras.⁵¹⁷

El equipo editorial contó en un primer momento con la asistencia de Santiago Vega, a quien Garamona conocía de la época en que tenía el puesto de libros en Plaza

⁵¹⁶ La novela, por otra parte, realiza una radiografía anticipada de los candidatos neoliberales que para la fecha comienzan a ganar hegemonía en las posdictaduras latinoamericanas. El programa político de Sigampa gira en torno a la justicia social (entendida desde una óptica miserabilista con el proyecto de nacionalización de las panaderías), economía internacional y diversión. Le explica Nicanor Sigampa a Copi cuál deberá ser su función: “Los argentinos son tan aficionados al cine que hacen de sus presidentes los protagonistas de una película de sesión continua, en la que cada gesto tiene un sentido cinematográfico [...] su estilo, propio de un autóctono que ha vivido largo tiempo en Europa, se presta más bien a la risa; usted no intenta imponer, como los demás argentinos que se han quedado en el país, un aspecto tenso y dramático, y eso está muy bien. Conserve su aire distraído, y sobre todo no intente contenerse cuando tenga ganas de armar un escándalo” (1989: 111).

⁵¹⁷ Editaron dos discos *Juicio al perro* (2009) y *Los hielos eternos de América Latina* (2011). Garamona ha editado varios discos solista: *Garamona!* (2003), *Mi disco sin tapas* (2006), *El pony infinito* (2008), *Las armas dulces* (2012), *Los sentimientos* (2013), *Gusanito, mucho gusto* (2017). En 2012 también grabó *Sueños raros y cuentos extraños*, un disco que musicalizó algunos cuentos y poemas del taller de Belleza y Felicidad en Villa Fiorito. Entre los artistas y escritores que pasaron por las distintas formaciones de la denominada Orquesta aleatoria se cuentan Rosario Bléfari, Dani Umpi, Sebastián Pandolfelli, Victoria Cocco, Fernanda Laguna, Ulises Conti, Axel Krygier, Juan Ravioli, entre muchos otros.

Francia. Vega además había sido quien le había sugerido enviar su primer poemario, *Parafern*, a Ediciones Deldiego donde finalmente fue editado en 2000. Por otra parte, Vega –convertido en Cucurto– había fundado en 2003 Eloísa Cartonera junto a Fernanda Laguna y Javier Barilaro⁵¹⁸ en una formación que podría leerse como un proto-Mansalva. De hecho, Barilaro se ocupó desde el comienzo de la dirección de arte de Mansalva, mientras que Laguna se encargó en varias ocasiones de escribir las contratapas de las publicaciones, paratextos que funcionan como presentación de autor y obra.⁵¹⁹ Nicolás Moguilevsky se sumó como coordinador editorial luego de su paso por Interzona⁵²⁰ y Eloísa Cartonera. Por último, Juan Pablo Correa quedó como encargado de Prensa y comunicación.



Detalle del arte de tapa de publicaciones de Mansalva

El diseño gráfico se inscribe en la corriente pop, los textos no utilizan justificado y el arte de tapa está compuesto o bien por obras de artistas plásticos consagrados de los Noventa o por fotografías de los autores que tienden a definir su estética en la línea iniciada por la Editorial de Belgrano a comienzos de los Ochenta, dentro de la colección Narradores Argentinos Contemporáneos dirigida por Osvaldo Pellettieri.⁵²¹ En algunos de los artistas

⁵¹⁸ También formó parte del proyecto durante los primeros años el poeta Cristian De Nápoli.

⁵¹⁹ Santiago Vega-Washington Cucurto publicó en el sello *El amor es más que una novela de 500 páginas* (2008) y *La máquina de hacer paraguayitos* (2005), y Fernanda Laguna-Dalia Rosetti *Me encantaría que gustes de mí* (2005), *Dame pelota* (2009), *Control o no control* (2012) y *Sueños y pesadillas* (2013).

⁵²⁰ Interzona es una de las editoriales alternativas más destacadas en la edición de narrativa con posterioridad a la crisis de 2001. Fue fundada en 2002 por Edgardo Russo, Damián Tabarovsky y Damián Ríos y en 2008 culminó la primera etapa. En 2010 Guido Indij compró las acciones mayoritarias de la empresa y la relanzó, recuperando el catálogo previo. Indij ya contaba con una experiencia previa en el mundo editorial, en 1992 había creado La marca, más abocada al ensayo, las artes visuales y la poesía.

⁵²¹ Ver por ejemplo la portada de la primera edición de *Copyright* (1981) de Juan Carlos Martini Real o de *Música japonesa* (1982) de Rodolfo Fogwill.

seleccionados por Barilaro para el arte de tapa encontramos propuestas de intervención sobre la tradición semejantes a la realizada por Garamona en literatura. Nos detendremos brevemente en una obra de Max Gómez Canle que ilustra un poemario ya abordado, *El sexo de las piedras* (2014) de Fernando Araldi Oesterheld.

En “Bia pelosa” (2011), Gómez Canle trabaja con un concepto que recorre toda su obra, el del choque entre la tradición y lo nuevo, entre lo moderno y lo posmoderno. El artista cita “Retrato de Bia de ‘Medici” (1542) de Agnolo Bronzino y lo interviene llenando la cara de la niña de pelos, en lo que consideramos un homenaje a “L.H.O.O.Q.” (1919) de Marcel Duchamp. Ahora bien, mientras que el retrato de Bronzino recordaba a una niña que había fallecido a los cinco años de edad, hija ilegítima del Gran Duque de Toscana Cosimo I, la aparición del hirsutismo da cuenta de un tiempo detenido en la infancia que recupera también el infantilismo *queer* (Lemus, 2017) característico de la Galería del Rojas de principios de la década del ’90. De esta forma, Canle inscribe por contigüidad, dentro de la vanguardia histórica europea de principio de siglo, el kitsch y el pop de los Noventa argentinos. Como veremos más adelante, el establecimiento de una continuidad entre un arte considerado de vanguardia en distintos períodos históricos y las estéticas emergentes de los Noventa es uno de los ejes de la propuesta editorial.

Emiliano Bustos advierte un desajuste entre el texto de Araldi y el arte de tapa del libro: “El coqueto cuadro de Max Gómez Canle, titulado “Bia pelosa”, invita a pensar en algún poemario de fines de los Noventa, casi de Belleza y Felicidad, sin embargo, bajo ese aparente camuflaje se esconde otra cosa” (Bustos, 2019: 18). Efectivamente, la escritura de Araldi resulta ajena a esta operación editorial tendiente a realzar el pop de los Noventa. Bajo la técnica del pastiche, la tapa escenifica la pérdida de sentido del presente y el escapismo subjetivista, mientras que el texto de Araldi trabaja con los efectos del genocidio desde un paradigma concretista. Otro ejemplo de este desfasaje entre arte de tapa y texto lo podemos ver en *La división del día* (2008) de Silvio Mattoni que recopila libros que, siguiendo a Adúriz (2006), podríamos definir como posclásicos y porta en tapa una fotografía de Noemí Aira saturada en colores.

Interzona, Eloísa y Mansalva fueron algunos de los sellos que protagonizaron el resurgir de la edición alternativa argentina, luego de un contexto inédito de extranjerización de las editoriales tradicionales propiciado por la aplicación de políticas económicas neoliberales, que dio lugar a que durante el período 1997-2000 los conglomerados multinacionales controlaran el 75% del mercado interno (de Diego, 2007:

38). Este fenómeno mundial (Bourdieu, 2009) daba cuenta de un proceso de concentración que afectó al mundo de la edición y transformó profundamente las prácticas editoriales tradicionales, subordinándolas de manera cada vez más homogénea a las normas comerciales y a la especulación financiera. En el contexto posterior a la crisis de 2001 y al menos hasta el año 2010, las pequeñas casas editaron más libros que las grandes editoriales de capitales transnacionales. Hasta 2015, fue un sector en crecimiento y expansión que dio a conocer a la mayoría de los autores que publicaban por primera vez. En los casos en que las ventas funcionaron, estos autores tendieron a ser captados por los grandes grupos editoriales –que proporcionaban beneficios económicos mayores–; algunos de ellos intentaron mantener una versatilidad equidistante que les permitiera situarse, según sus propios intereses, en uno u otro polo del campo editorial –relegando en ocasiones capital económico por capital simbólico–.

De la misma manera que encontramos una propuesta semejante en Interzona, Eloísa y Mansalva en cuanto a la narrativa publicada, en poesía, un proyecto que comenzó bastante hermanado con el de Mansalva y que paulatinamente comenzó a distanciarse es el de Gog & Magog. Tal como referimos en el capítulo 5, esta editorial también apostó por realizar un proceso de hibridación entre las que definimos como cuatro corrientes noventistas como signo del nuevo siglo. Gog & Magog fue fundada en 2003 por tres poetas que formaron parte de los talleres de escritura de Diana Bellessi alrededor de los 2000: Julia Sarachu, Miguel Ángel Petrecca y Laura Lobov (posteriormente se sumó Vanina Colagiovani –Venturini, 2013). Desde un principio, tuvo la intención de crear un espacio para publicar las producciones del grupo aunque a medida que el proyecto tomó forma se propusieron difundir poetas jóvenes del interior. Si repasamos brevemente el catálogo de las dos primeras tiradas, percibimos claramente el eje de la propuesta. En la primera tanda de cinco libros presentados en 2004 publicaron *El gran furcio* (2003) de Petrecca, *Trasformaciones* (2003) de Sarachu, *Las cosas a descansar* (2003) de Lobov y como representantes del interior, Lucía Bianco con *Preinsectario* (2003) y Garamona (que por entonces vivía en Rosario) con *Pequeñas urnas* (2003). En la segunda tirada presentaron libros de integrantes de tres formaciones de los noventa (*18 whiskys*, *poesía.com* y *Zapatos rojos*): *El cielo de Boedo* (2006) de Daniel Durand, *Trilogía sacra* (2005) de Juan Desiderio, *Hacer sapito* (2005[1995]) de Verónica Viola Fisher, *Paniagua*

(2005) de Martín Rodríguez, *Impresos en rojo* (2006) de Karina Macció, *Rosario* (2005) de Alejandro Rubio y *Botánicos* (2005) de Walter Chieve Viegas.⁵²²

En Mansalva también verificamos desde el comienzo (2005) la misma tendencia a la aglutinación de poetas que hasta entonces habían estado enfrentados porque expresaban estéticas y posicionamientos políticos divergentes (Casas, Durand, Rubio, Gambarotta, Laguna, Pavón, Mattoni). Quizá el símbolo del consenso en torno a esta operación editorial y crítica haya sido la contratapa citada en el capítulo previo que Alejandro Rubio escribe para *Control o no control* (2012), la poesía reunida de Fernanda Laguna.⁵²³

Tanto Mansalva como Gog & Magog son herederas simbólicas del trabajo de cruces que desde antes, otra editorial dirigida por Marina Mariasch –a la que luego se sumó Santiago Llach–, Siesta (1997-2007), venía realizando en torno a las distintas líneas de la poesía de los Noventa, específicamente entre la segunda corriente realista y las escrituras pop. Matías Moscardi, refiriéndose al catálogo de Siesta, expresa que este:

se construye como un montaje heterogéneo de voces. No hay un estado previo de la poesía argentina del cual Siesta sería un reflejo. La cosa es al revés: uno podría pensar que desde Siesta se instala una versión de los noventa como un fenómeno ecléctico y plural. De hecho basta revisar los catálogos de Belleza y Felicidad, Deldiego o Vox, para advertir que los grados de heterogeneidad, las formas de reunión y los recortes, difieren mucho entre estas editoriales y el caso de Siesta (2016: 301).

El fondo editorial de Mansalva se inició con la colección Poesía y ficción latinoamericana, a la que se le fueron sumando Campo real⁵²⁴ en 2008, El eslabón

⁵²² Posteriormente, la propuesta se diversificó y dejó de estar tan centrada en los Noventa. Asimismo, las traducciones pasaron a ocupar prácticamente la mitad del catálogo; así es que por ejemplo Julia Sarachu, especialista en lengua y literatura eslava realizó traducciones de Brane Mocetič, Alojsij Gradnik, Anton Aškerc o Svetlana Majarovič. En una reseña sobre un encuentro de poetas realizado en Embalse, Sarachu manifiesta fastidio por quienes siguen asociando la editorial con la poesía de los Noventa: “Es cierto que Gog y Magog publicó autores del 90 como Durand, Rubio, Edwards, Rojo, Villa, Desiderio, pero tenemos más de 60 títulos publicados, de los cuales 10 a los sumo serán autores del noventa, 20 aproximadamente son traducciones... y el resto autores que escribieron a partir del 2000. Se puede pensar que los autores que publicamos y los editores estábamos influidos por la poética del 90, (lo que es muy discutible), pero afirmar que somos una editorial del 90 es imposible porque las fechas lo desmienten” (Sarachu, 2012).

⁵²³ No casualmente el mismo año de publicación de la antología *La tendencia materialista* (2012).

⁵²⁴ Esta colección, hasta el momento de 27 volúmenes, reúne ensayos, biografías y correspondencias de los autores considerados centrales para el proyecto. El objetivo es brindar recursos críticos al lector que quiere seguir indagando en su catálogo. Campo real surgió como un desprendimiento de la colección Poesía y ficción latinoamericana que en su volumen 25 había recopilado textos críticos y de opinión de Rodolfo Fogwill bajo el título *Los libros de la guerra* (2008), a partir de su reedición ampliada en 2010 ya se lo incluyó en esta colección conformada por: *Oswaldo Lamborghini, una biografía* (2008) de Ricardo Strafacce, *Una poesía del futuro. Conversaciones con Juan L. Ortiz* (2008) de AA.VV., *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual* (2008) de Alberto Giordano, *Sobre Sánchez* de Oswaldo Baigorria, *Fogwill, una memoria coral* (2015) compilada por Patricio Zanini. *César Aira, un catálogo* (2018) de Ricardo Strafacce, entre otros.

prendido⁵²⁵ en 2009 y la Colección Popular de Arte Argentino⁵²⁶ en 2014. La primera reúne novelas, cuentos, autobiografías, poemas y textos híbridos que recurren a todos los géneros institucionalizados en su composición. Nos detendremos particularmente en ella porque constituye la columna vertebral de su fondo editorial y lleva publicados más de 150 títulos, de los cuales un tercio están dedicados a la poesía.⁵²⁷

La colección Poesía y ficción latinoamericana expresa de manera nítida la posición de Garamona en el campo. Consideramos que el poeta percibe la necesidad de construir una tradición a la hora de inscribir su propia producción y la de los autores contemporáneos reivindicados por el sello. De esta manera, conecta los modos de sociabilidad y de producción de la formación cultural que va a fundar con ciertas zonas de la vanguardia artística de los Sesenta, que Longoni y Mestman (2008) ubican dentro del que definen como segundo ciclo que se consolida alrededor del año 1967, previo a la radicalización artística y política que analizan como el “itinerario 1968” (250). Varios rasgos ligam las prácticas de la formación cultural de Mansalva con esas experiencias: la experimentación continua, la desacralización del arte y la ampliación de las fronteras de lo literario,⁵²⁸ las contaminaciones genéricas⁵²⁹ que adquieren relevancia en un contexto signado por la consolidación del giro autobiográfico en literatura (Giordano, 2008) que marcha acompañado materialmente por la proliferación de los blogs y los distintos dispositivos virtuales que contribuyeron a la construcción de intimidades éxtimas.⁵³⁰ Los

⁵²⁵ Esta colección que hasta el momento cuenta con 10 volúmenes está dedicada a la traducción y recupera varias rarezas como *Impresiones de África* (2016) de Raymond Roussel, *Diarios de mi viaje a Rusia en 1867* (2016) de Lewis Carroll, *Notas sobre la visión* (2017) de Jim Morrison o *Hebdómeros* (2014) de Giorgio de Chirico. Entre los autores de las traducciones se destacan César Aira, Roberto Echevarren y Cecilia Pavón.

⁵²⁶ Dentro de esta colección, hasta el momento 10 volúmenes, encontramos dos zonas, una para colorear dibujos de artistas contemporáneos: Nahuel Vecino, Vicente Grondona, Fernanda Laguna, Sebastián Gordín, y otra que recopila memorias y obras de representantes del posmodernismo y el pop: *Los años psicodélicos* (2015) de Marta Minujín, *Benito Laren* (2013), *Guillermo Iuso* (2014).

⁵²⁷ En poesía, además de los autores mencionados a lo largo del capítulo, publican el uruguayo Eduardo Espina, Ulises Conti, Enrique Campos, los chilenos Raúl Zurita y Claudio Bertoni, Ricardo Strafacce, Lucas Soares, Leónidas Lamborghini, Mariano Blatt, Blanca Lema, Micaela Piñero, Débora di Iácono y Carola Gliksberg y el peruano Mario Montalbetti.

⁵²⁸ Según Longoni y Mestman “las formaciones culturales de la vanguardia porteña se caracterizaban por la no delimitación a la disciplina, roles múltiples, intercambiables” (2008: 78).

⁵²⁹ Que es una característica fundamental del neobarroco rioplatense, si pensamos en las prosas poéticas de Marosa Di Giorgio o en los poemas-ensayo de Osvaldo Lamborghini o Néstor Perlongher.

⁵³⁰ A propósito de los blogs confesionales, Paula Sibila escribía en el contexto de su emergencia: “los autores de esos diarios éxtimos también realizan operaciones de congelamiento del tiempo, como diría Debord. Todo ocurre como si en cada *post* fotografiasen un momento de sus vidas, para fijarlo en esa inmensa ventana virtual de alcance global que es Internet. Se producen, así, infinitas cápsulas de tiempo congelado y parado, chispazos del propio presente siempre presentificado, fotografiado en palabras y expuesto para que todo el mundo lo vea” (Sibila, 2008: 156). Algunos de los jóvenes poetas del siglo XXI van a enfatizar en sus textos las transformaciones que produjeron estos dispositivos en el lenguaje cotidiano. Si bien, como señalábamos en el capítulo 5, a comienzos del siglo XXI dentro del desarrollo relativamente

cruces genéricos son promovidos por la gestión editorial aun cuando no sean parte de la búsqueda estética del autor, así por ejemplo ocurre con *Dos libros* (2016) de Elsie Vivanco que se divide en dos partes (libros) “Poemas” y “Cuaderno de notas II”.

Otra de las características atribuidas por Longoni y Mestman (2008) a la vanguardia del Di Tella es el interés en la construcción de una obra serial, procesual, la cual “lleva implicada una sobrevaloración del acto creador en sí más que en sus resultados o fines” (60). Este aspecto actúa como potencialidad pero también como límite político y estético en la propuesta de Mansalva, cuando promueve la autonomización de un campo artístico ampliado mientras intenta mantener distancia de la arena política. Así como la propuesta de los artistas del Di Tella se radicaliza –al menos momentáneamente–⁵³¹ hacia el año '68 en función de un sujeto histórico, el pueblo, al cual se aborda desde una perspectiva marxista abierta a Barthes, Marcuse o McLuhan. La vanguardia artística de Mansalva está puesta en función de un sujeto individual que funda sus posicionamientos en el hacer entre amigos. En este sentido, la creación comunitaria –que era uno de los rasgos característicos de la formación de Belleza y Felicidad– adquiere, como veremos en el próximo apartado, gran relevancia en una zona reciente de la producción poética de Garamona, así también como en sus discos. Esta tendencia actual del catálogo la vemos en títulos como *Prueba de soledad en el paisaje* (2011) o *Romance revolución* (2019) de Dorothea Lasky y Jazmín López.⁵³²

Esta matriz ideológica y estética que remite al segundo ciclo vanguardista de los Sesenta no se recupera, desde el sello, como espectro sino que varios integrantes de

autónomo del campo de la poesía, las líneas que no se conformaban con ser meros epígonos de los poetas consagrados de los Noventa se caracterizaban por un retorno al sujeto, a la intimidad, a los afectos, en oposición al objetivismo hegemónico; el gesto de buscar “lo nuevo” imitando las textualidades que propician los nuevos dispositivos tecnológico con la intención de construir una imagen joven y rupturista sigue repitiendo el gesto noventista: “no quiero ni el after pero tampoco quiero mariconear quiero sentarme en ese banquito al lado de la vía abajo del árbol de moras y filmar videito de cuando pasa el tren y sacar jpgs qué lindo ese banquito al lado de la vida quisiera estar ahí te reextraña ese video me hace pensar en vos todo me hace pensar en vos” (Blatt, 2008: 23).

⁵³¹ Decimos momentáneamente teniendo en cuenta la evaluación que realiza Ricardo Carpani de ese movimiento 24 años después: “los avatares de la historia hicieron que –Mayo francés mediante- la revolución se pusiera de moda. Una parte importante de la vanguardia estética se politizó. Algunos, incluso, llegan a plantear que el arte había muerto; que lo único que valía era la acción revolucionaria. Se bandearon, se cayeron del otro lado. Algunos rompieron con el Di Tella, y participamos juntos en acciones plástico-políticas de denuncia. Muchos de ellos, enfriado el fervor revolucionario, volvieron al elitismo vanguardista de sus orígenes” (Longoni y Mestman, 2008: 437).

⁵³² La editorial ya cuenta con un sello musical y una incursión en el audiovisual con *Sergio de Loof: el monarca* (2018). Otro de los rasgos de las vanguardias artísticas de la segunda mitad de los Sesenta, ligadas al circuito de las Galerías Van Riel, Lirolay y fundamentalmente el Centro de Artes Visuales (1963-1970) del Instituto Di Tella dirigido por Jorge Romero Brest que analizan Longoni y Mestman no es actualizado por Mansalva: los vínculos conflictivos con las instituciones del campo, así como la postura de crear por fuera del mercado del arte.

aquellas experiencias forman parte de la comunidad afectiva que liga a los escritores y artistas que se referencian en la editorial. Así, publican textos Roberto Jacoby (*El asalto al cielo*, 2015) y Raúl Escari (*Dos relatos porteños*, 2006 y *Actos en palabras*, 2007), pero también se rescata una figura fundamental de esa generación como la de Oscar Masotta.⁵³³ A esto se suma la edición en 2017, por parte de Garamona del disco *Gusanito, mucho gusto* que es un homenaje a *El gusanito en persona* (1968) producido por uno de los artistas fundamentales de esta generación, Jorge de la Vega.⁵³⁴ A su vez, en el disco *Las armas dulces* (2012) se incluye una letra de Jacoby, “Saliva citrón”.

Estamos entonces ante una operación de recuperación de la vanguardia del Di Tella que tiende a borrar los conflictos y las disputas que dieron lugar a la emergencia de su rescate, es decir, la necesidad de incorporar dentro del constructo “poesía de los noventa” a una formación –Belleza y Felicidad– que todavía era bastante resistida por la publicación hegemónica del campo, *Diario de poesía*, la cual a su vez había comenzado un declive que culminaría en su cierre definitivo en 2012. En este sentido, hay una asignación de valor transitivo entre lo que se conceptualiza como vanguardia de los Sesenta y vanguardia de los Noventa, que Mansalva capitaliza como definición de un proyecto editorial “de vanguardia”.⁵³⁵ Tal como señala Julio Premat “la vanguardia (otra vez: el realismo podría, en alguna medida, comparársele en este sentido) es un calificativo performativo que, al enunciarse, se realiza, fija sus fronteras, crea su tradición, establece sus protocolos y elige sus características” (Premat, 2020). Esta particularidad del concepto, utilizado tanto por el editor como por sus lectores, nos lleva a analizar su pertinencia en relación al catálogo publicado, dado que allí no tiene lugar exclusivamente una vanguardia olvidada de los Sesenta y la reelaboración que de ella se hace en los Noventa, sino que también ingresan los autores que César Aira definía como “la vanguardia” a comienzos de la década del Ochenta desde las páginas de *Vigencia* (1977-

⁵³³ Se publica una antología de textos críticos a cargo de Ana Longoni *Revolución en el arte* (2017). Masotta, Jacoby y Escari junto con Eduardo Costa eran parte de un subgrupo del Di Tella que comenzó a experimentar con el arte a través de distintos medios de comunicación.

⁵³⁴ Este proyecto centrado en la regrabación de los temas de un disco olvidado, ya lo había realizado en poesía dos años antes cuando publicó *Sobrevilla* (2015-a), un poemario que reescribe *Cornucopia* (2001) de José Villa, uno de los poetas de *18 whiskys* más conectado con el neobarroco y los imaginarios rurales, que como veremos en el próximo apartado constituyen dos aspectos centrales de la poética de Garamona.

⁵³⁵ Por lo general en los medios de comunicación suele calificarse de esta manera a Mansalva. En una entrevista la artista española Lupe Ayala, representante en el país de la editorial de la Universidad Diego Portales de Chile, afirma que “para mí es el centro de la vanguardia actual porteña” (Rojas, 2018).

1983): Osvaldo Lamborghini, Nicolás Peyceré, Rodolfo Fogwill.⁵³⁶ Refiriéndose a la operación de estos escritores en el campo, Tabarovsky comenta:

La constitución de ese nuevo canon implicó un antes y un después, un corte epistemológico que incluso sirvió para erosionar (ya que es imposible de derrocar) al Gran Canon Nacional: Puig sirvió para cargar contra Borges, Lamborghini contra la derecha literaria y Néstor Sánchez para crear una nueva tradición urbana post-arltiana. Desde el punto de vista literario, ese canon tuvo efectos como ningún otro (los efectos de Borges no son literarios, son culturales). Por supuesto que instalando ese canon, se instalaron también sus propiciadores: Libertella, Fogwill y Aira (Tabarovsky, 2011: 27).

De esta manera, la propuesta de Mansalva se asemeja a la idea de “vanguardia clásica” con la que Guido Indij define el proyecto de Interzona.⁵³⁷ Estas tradiciones que fueron rupturistas en distintos contextos sociales se robustecen con la suma de otros autores que diseñaron proyectos de escritura considerados vanguardistas en distintos momentos del siglo XX, como el del peruano Martín Adán (Ramón Rafael de la Fuente) y *La casa de cartón* (2011[1926]) o el del poeta chileno David Rosenmann-Taub, antologado en *Multiverso* (2012). En este sentido, la propuesta de Garamona no radica tanto en la ruptura como en inscribirse en una continuidad dentro de una tradición que atraviesa todo el siglo XX y se corresponde con el subtipo de vanguardia que Premat define con el calificativo de estética,⁵³⁸ caracterizada por “la actualización de acciones lúdicas y *performances*, del absurdo, del procedimiento como justificación del arte, de lo nuevo como horizonte, que tiene su raigambre en Duchamp, Roussel y el dadaísmo, para citar algunos nombres, y

⁵³⁶ Martín Servelli realiza un estudio minucioso de la publicación que Ricardo Piglia acusara de haber colaborado con la política cultural de la dictadura “-cínica y paródica- surgida en los años de la peste” (2017: 146) y arriba a la siguiente conclusión provisoria: “A pesar de sus rasgos contraculturales, las intervenciones de Aira y Fogwill aquí relevadas no se expresaron en circuitos de disidencia intelectual contra el régimen militar ni en las abundantes publicaciones *underground* que circularon durante la dictadura (Vila, 1985, p. 83). Tampoco se produjeron en espacios culturales y académicos de “catacumbas” (Kovadloff, 1982) sino que lo hicieron en un medio donde se manifestaron posiciones en abierta convivencia con el discurso oficial de la dictadura cívico-militar, que apostaba a la masividad y que había llegado a instalarse en el competitivo mercado de revistas de la Argentina” (Servelli, 2019: 11).

⁵³⁷ Algo semejante señala Premat, retomando a Contreras, a propósito de la operación vanguardista emprendida por César Aira: “La recuperación de lo vanguardista por Aira, o su instauración de la vanguardia como modo de pensar y de leer, constituye el punto de partida del libro de Sandra Contreras sobre ese autor, con la hipótesis de que él lleva a cabo una vuelta al relato, pero no *después* de las vanguardias, sino de una manera clásicamente vanguardista” (Premat, 2020: 9). Hay que recordar que Aira no sólo es considerado por Garamona como un referente sino que también integra la formación cultural nucleada en torno al sello y suele seleccionar y prologar buena parte de los textos que integran esta “vanguardia clásica”.

⁵³⁸ En ocasiones, como ocurre con *La casa de cartón*, esta correspondencia no es tal, dado que la búsqueda formal sintetiza un claro posicionamiento político. Adán fue parte de la formación cultural de *Amauta* (1926-1930) dirigida por José Carlos Mariátegui y como estudiante de la Universidad de San Marcos, formó parte de la radicalización política que llevó a la clausura de la casa de estudios entre 1932 y 1935 por parte del gobierno. Como señalábamos que ocurría con el arte de tapa cuando el texto no se correspondía con la estética de la formación cultural, en este caso una función de adaptación semejante desempeña la presentación realizada por César Aira, en la que se borran los datos que tienen que ver con la política en la vida del autor (de la misma manera que lo ha hecho en otras ocasiones con Arlt o con Copi) inscribiéndolo en su propia corriente.

que se prolonga en un amplio espectro que va del Pop Art al Di Tella en Argentina, pasando por Puig” (2020: 15). Es decir, se diferencia claramente de otras tradiciones vanguardistas que han intentado ligar política y arte.⁵³⁹

Podemos medir el impacto del recorrido por la tradición construido por Garamona en el fenómeno de las nuevas editoriales de poesía surgidas con posterioridad a 2010 que apelaron a amplias zonas del catálogo de Mansalva para afiliarse en ese mismo origen. Blatt & Ríos, creada en 2010 por Mariano Blatt y Damián Ríos, o Iván Rosado –de Ana Wandzik y Maximiliano Masuelli– que comienza a publicar en 2012, no solo forman su catálogo con los mismos autores: César Aira, Fernanda Laguna, Sergio Bizzio, Enrique Campos, Edgardo Zotto, Marina Yucszuk, Washington Cucurto, Cecilia Pavón, Ricardo Straface, Mariano Blatt, Rodolfo Fogwill, sino que –en el caso de Iván Rosado– incluso el diseño se asemeja a la editorial de Garamona. Si suele ser una estrategia habitual que un sello que recién comienza incorpore algunos autores ya consagrados para dar relevancia a su propuesta y recuperar algo de la inversión que realiza sobre otros autores nuevos, en este caso la cercanía es tal que las dos editoriales mencionadas funcionan prácticamente como subsidiarias de Mansalva. Este fenómeno pone de manifiesto el escaso riesgo que toman las editoriales alternativas e independientes en el presente para la conformación de su catálogo, lo cual se asienta en la pertenencia a las mismas redes de sociabilidad y la adhesión a los mismos valores dominantes en el subcampo. A diferencia de lo que ocurría al calor de 2001, percibimos en estas prácticas editoriales un giro conservador propenso a la homogeneización endogámica.⁵⁴⁰ Un fenómeno semejante que

⁵³⁹ Julio Premat considera que el campo literario argentino está atravesado por dos líneas hegemónicas que en algunos momentos se cruzan y se confunden, y en otros chocan con violencia. Por un lado, hay según el autor, una propensión o afección a la inscripción dentro de una línea de vanguardia caracterizada por un imaginario que tiende idealmente a “empezar, innovar; rechazar cualquier concesión, preferir el arte al mercado, oponerse a poderes y valores establecidos; ser marginal, escribir desde la autenticidad, exaltar la palabra y la forma; interrogar agudamente el estatuto de lo literario, sus límites, sus alcances” (2020: 16), precisamente, es la que según vimos, busca Mansalva. Por otro lado, una segunda tendencia que se caracteriza, según Premat, por interrogar lo político. Si tenemos en cuenta la posición central que ocupa César Aira en la actualidad, seleccionado durante los últimos años para competir por el Premio Nobel (2018, 2019), o que a una generación de jóvenes escritores se los haya bautizado como “los hijos de Aira” (Terranova, 2010), advertimos la preponderancia que adquirió la primera línea a lo largo de los últimos años, al punto de que “lo nuevo” en el siglo XXI va inscribirse dentro de la segunda línea, tal como veremos en el próximo capítulo.

⁵⁴⁰ Cecilia Palmeiro señalaba la complementariedad que en el contexto de su aparición caracterizaba a los proyectos de Interzona, Eloísa Cartonera y Mansalva: “Desafortunadamente, no pude evadir los lugares comunes de la crítica que mientras nombra construye un canon. Este canon me resultó accesible porque no tuve más que seguir las prácticas editoriales realizadas por escritores de esa misma generación: Cecilia Pavón y Fernanda Laguna desde Belleza y Felicidad, Washington Cucurto desde Eloísa Cartonera, Francisco Garamona desde Mansalva y Damián Ríos desde Interzona pero también desde Recursos Editoriales. *Ellos hicieron el trabajo por mí*” (2011: 160. La cursiva es nuestra). Sospechamos que la reproducción de las mismas políticas editoriales que hace 20 años se utilizaban para definir “lo nuevo”

retroalimenta este proceso se verifica en la crítica, si tenemos en cuenta que desde la creación de Mansalva, se terminaron las discusiones políticas respecto a los distintos proyectos de escritura y que el consenso se volvió dominante dentro del campo.⁵⁴¹ Tal como veremos en el próximo capítulo, este consenso en torno a la confección de los catálogos en base a redes de sociabilidad y afectivas se va a ver cuestionado por la colección Los Detectives Salvajes.

En la selección de Garamona también encontramos una lectura atenta de autores y libros que habían sido publicados por *poesía.com*, algunos de los cuales se encontraban inéditos o agotados:⁵⁴² *El estado y él se amaron* (2006) de Daniel Durand,⁵⁴³ *El salmón* (2007 [1996]) y *Oda* (2008 [2003]) de Fabián Casas, *La división del día. Poemas 1992.2000* (2008) de Silvio Mattoni,⁵⁴⁴ *Te desafío a correr como un idiota por el jardín* (2008) de Sergio Bizzio⁵⁴⁵ y *Las cuatro estaciones* (2008) de Arturo Carrera. En 2011, incluso, surgió un proyecto de coedición con VOX en el que parecía más explícito el

reproducen una lógica neoliberal, la cual bajo la apariencia de la diferencia continua replicando lo mismo, la igualdad, lo dado. En este sentido es interesante ver cómo comienzan a gestarse proyectos que se caracterizan por el rechazo a esta homogeneización. En una mesa redonda realizada en el marco de la 39° Feria Internacional del Libro de Buenos Aires (25 de abril al 13 de mayo de 2013), los editores Maximiliano Crespi, Hernán Vanoli y Enzo Maqueira compartieron experiencias y evaluaron los límites y potencialidades de la llamada “edición independiente”: “En su intervención, Crespi [que también es investigador de Conicet y crítico literario en *Clarín*] señala que el decidirse por fundar una editorial independiente tiene muchas veces que ver con una sensación de ‘incomodidad’ o ‘extranjería’ respecto a la matriz ideológica del campo editorial de la época” (Crespi 2013, mimeo). En el caso de 17 Grises, se trata de apostar por autores “verdaderamente nuevos” (“no editar a Guebel, Bizzio, Cucurto como si fuesen novedad”), que no sólo sean firmantes de libros de calidad, sino sostenedores de proyectos escriturarios interesantes, y que detenten algún tipo de visibilidad en la escena cultural. Según Crespi, las editoriales pequeñas muchas veces funcionan como “laboratorios baratos para las grandes editoriales”. Esto es: un escritor novel publica allí un primer título y es “descubierto” gracias a esta primera edición por un editor que trabaja para un Grupo, por lo que rápidamente “migra” a una editorial grande para la edición de su segundo o tercer libro. Dentro de los ejemplos aducidos, se menciona paradójicamente a Félix Bruzzone (por ser uno de los fundadores de Tamarisco), cuya obra está siendo reeditada por Mondadori” (Castro, 2015: 321-322). Podríamos preguntarnos dónde estaría la novedad de autores del catálogo de 17 grises como Luis Gusmán, María Moreno o Carlos Piñeiro Iñíguez. Consideramos que en casos como los que aquí referimos, el fenómeno se caracteriza por cerrar un círculo en que el escritor o poeta con contrato en una multinacional retorna a la edición independiente en busca de capital simbólico. Así, el polo de los capitales transnacionales y el polo de la edición alternativa terminan construyendo catálogos semejantes, amparándose ambos en la seguridad de una venta rápida.

⁵⁴¹ El mismo fenómeno se dio en las artes plásticas; entre 1998 y 2003 surgió un movimiento artístico autónomo y autolegitimado que se expandió en un contexto de movilización e iniciativas de nuevos actores sociales, el cual resultó ser reconocido por las instituciones artísticas entre 2004 y 2007 (Krochmalny, 2008: 7), contemporáneamente al momento en que Mansalva realiza la misma operación en literatura.

⁵⁴² Además, en 2011 se publica completo *Veinte años de poesía argentina y otros ensayos* de Francisco Urondo que había aparecido en parte en *poesía.com*, mientras que en 2012 se edita la antología *Multiverso* del poeta chileno David Rossenman-Taub, que había sido rescatado y difundido por Lautaro Ortiz desde el número 18 de *poesía.com*.

⁵⁴³ Incluye *Segovia* (1999) publicado en el n° 8 de *poesía.com*

⁵⁴⁴ Incluye *Sagitario* (1997) publicado en el n° 4 de *poesía.com*.

⁵⁴⁵ Incluye *Mínimo figurado* (1988) completo más una selección de poemas de otros libros, entre ellos *Paraguay* (1991) publicado por *poesía.com* en el n° 3 de 1997 e inéditos.

intento de reeditar títulos que habían formado parte del catálogo de *poesía.com*. Finalmente esta colección no prosperó y solo se llegó a publicar *Punctum* de Martín Gambarotta (pese a que desde la solapa se anunciaba *Arturo y yo* de Carrera y *Poesía civil* de Raimondi).

Dentro de las apuestas iniciales, propias del sello, se destacan Carmen Iriondo⁵⁴⁶ con *Vuelo de fiebre* (2007) y *La música equivocada* (2009) de Rosario Bléfari que si bien ya había publicado en Belleza y Felicidad (*Poemas en prosa*, 2001 y *Astri*, 2008) a diferencia de Bejerman o Pavón no había sido editada por otro sello.⁵⁴⁷ Mansalva realiza una operación sobre Belleza y Felicidad al construir una tradición para esos textos publicados en ediciones extremadamente precarias:

Había una necesidad de publicar ese material. Las novelitas de Dalia Rosetti, Pablo Pérez, Ricardo Colautti, Raúl Escari, si bien algunos nunca habían publicado, o sí pero estaban reagotados, la onda era hacer del gusto propio una ética de lectura. Y también llevar esos libros muy under que había dando vueltas, hechos en ediciones artesanales, y meterlos en el mercado del libro (“Buenas compañías”, 2014).

Esta dificultad de conectar los textos del catálogo de Belleza y Felicidad con una tradición, no partía tanto de una incapacidad del lector sino del posicionamiento manifiesto de las autoras. Garamona profesionaliza esas escrituras que habían circulado en dispositivos precarios, publicando *Control o no control* (2012) de Fernanda Laguna, *Un hotel con mi nombre* (2014) de Cecilia Pavón o *Antes del río* (2016) de Rosario Bléfari.⁵⁴⁸ Asigna de este modo un nuevo contexto de lectura que permite vincularlas a proyectos de autores y estéticas consagradas: el realismo delirante de Laiseca o las novelitas posmodernas de César Aira. Recientemente, Jimena Néspolo señaló el rol intermediario de Mansalva en la canonización de los/as escritores/as de Belleza y Felicidad: “Puede trazarse todo un mapa de época, ejemplar en su efectividad, que va de la puesta en escena de la marginalidad trash y naif de los sellos Belleza y Felicidad y

⁵⁴⁶ Iriondo es la poeta con más publicaciones en el catálogo, posteriormente le siguieron *Seamos nieve* (2010), *Tilinga* (2012), *Animalitos del cielo, del infierno y del mar* (2013) con dibujos de Fernanda Laguna y *Fantasmata* (2016).

⁵⁴⁷ Siesta editó *Alga* (1999) de Gabriela Bejerman y *¿existe el amor a los animales?* (2001) de Cecilia Pavón, dentro de un catálogo que muy poco tenía que ver con la reescritura del modernismo de la primera y la estética pop de la segunda. Extrañamente Romina Freschi y Karina Macció todavía no publicaron en Mansalva, aunque *redondel* (1999) y *pupilas estrelladas* (1999) sí formaron parte de Siesta. Por otra parte, *Diario de poesía* nunca publicó a Bléfari, mientras que Fernanda Laguna y Gabriela Bejerman aparecieron en el n° 47 de 1998 y Cecilia Pavón en el n° 75 de 2007.

⁵⁴⁸ Varios autores de Belleza y Felicidad publican narrativa en Mansalva: Gabriela Bejerman (*Linaje*, 2009; *Heroína*, 2014), Pablo Pérez (*El mendigo chupapijas*, 2006), Cecilia Pavón (*Once Sur*, 2018), Sergio Bizzio (*Aiwa*, 2009; *El escritor comido*, 2010; *Un amor para toda la vida*, 2011; *Dos fantasías espaciales*, 2015 y *En esa época*, 2020), Damián Ríos (*Entrerrianos*, 2010), además de los ya citados Aira, Jacoby, Bléfari, Laguna y Vega.

Eloísa Cartonera a la flamante entrada de los grupos Planeta y Sudamericana, pasando por los catálogos independientes de Interzona y Mansalva” (Néspolo, 2020: 27).

Uno de los dispositivos más importantes, desplegados para detectar y publicar nuevas voces, estuvo dado por la asociación con el Premio Indio Rico organizado por la Estación Pringles de Arturo Carrera. En las ediciones en las que concursaron libros de poemas, resultaron ganadores, en 2009 –con un jurado compuesto por Silvio Mattoni y Rodolfo Fogwill⁵⁴⁹- Jonás Gómez con *Equilibrio en las tablas* (2009) y en 2013,⁵⁵⁰ Marina Yuszczuk con *Madre soltera* (2014) –formaban parte del jurado Diana Bellessi, Arturo Carrera y Francisco Garamona-.⁵⁵¹ Además, Mansalva publicó la antología *Prueba de soledad en el paisaje* (2011) que reunió poemas de los argentinos Leandro Lul y Valeria Meiller, el mexicano Inti García Santamaría y el chileno Christian Aedo. La misma partió de un experimento y homenaje a Juan L. Ortiz por parte de Carrera que consistía en aislar durante cuatro semanas a los poetas en un paraje de la pampa húmeda para que escribieran, discutieran e intercambiaran sus experiencias.

Otra zona significativa del catálogo de Poesía y ficción latinoamericana está dada por el hallazgo, la rareza anticuaria, la anécdota fabulosa que remiten al trabajo de iniciación de Garamona en la librería de Vites. Así ocurrió por ejemplo, con el rescate de una obra extraña y desconocida de la década del ‘20 que condicionó como espectro toda la literatura argentina posterior, *El caudillo* [1921] de Jorge Guillermo Borges, padre de Jorge Luis. La única edición había sido publicada en Palma de Mallorca y nunca más se había vuelto a reeditar. Una circunstancia que fascinó a Garamona fue la presencia de un error de imprenta que motivó una lectura en clave aireana del texto: la novela estaba ambientada en el interior argentino, pero los editores españoles habían corregido la referencia al río Paraná por “Panamá”. Varios “tesoros de anticuario” de este tipo componen el catálogo de Mansalva: el rescate de escritores prácticamente desconocidos como Ricardo Colautti, eslabones perdidos de los Sesenta como Raúl Escari, o algunos escritores y poetas latinoamericanos con una larga trayectoria pero siempre posicionados

⁵⁴⁹ Obtuvieron menciones especiales del jurado: *Munich '72* de Gabriel Cortiñas, *Buscar el golpe* de Germán Rosati, *Melancolía del deporte* de Carlos Surghi y *Mismeos 2009* de Facundo Fontela.

⁵⁵⁰ También obtuvieron menciones *Visión de las ciudades* (2014) de Gerardo Jorge, publicado por Mansalva, y *Benshi* de Alberto Rodríguez Maiztegui.

⁵⁵¹ En 2007 resultó ganador del concurso de *nouvelle Berzachussets* de Leandro Ávalos Blacha, el jurado lo conformaron Daniel Link, César Aira y Alan Pauls. En 2008 la temática elegida fue la autobiografía y la juventud, el ganador fue *En la pausa* de Diego Fernando Meret y obtuvieron menciones especiales *Una idea genial* de Inés Acevedo y *El reino* de Felipe Benegas Lynch, el jurado estuvo compuesto por María Moreno y Edgardo Cozarinsky. En 2010 bajo la consigna Diario de Viaje Imaginario, el ganador fue Javier Fernández Paupy con *El cangrejero*. En 2015 concursaron cuentos cortos, el jurado estuvo compuesto por Mario Bellatin, Reynaldo Laddaga y Luis Chitarroni y recibió una mención Ana Ojeda por *Necias y necias*.

en una zona periférica respecto de los centros de consagración de sus países, como el cubano Lorenzo García Vega, miembro de la revista *Orígenes* (1944-1956) dirigida por José Lezama Lima, o el chileno Juan Emar (Álvaro Yáñez Bianchi), personaje excéntrico de la generación del '38 que terminó su vida recluido mientras terminaba los 5 tomos de *Umbral*, una novela con más de 5000 páginas. Más recientemente, hay que mencionar la edición de *Diálogos en el campo enemigo* (2016), la extensa entrevista a Rodolfo Fogwill que realizó la revista *El Ojo Mocho* (Horacio González, María Pía López, Eduardo Rinesi y Christian Ferrer) en 1997, la cual había adquirido ribetes míticos por la imposibilidad de conseguirse.⁵⁵² Este método, en cierto modo azaroso e inmotivado, en la composición de una zona del catálogo está íntimamente relacionado con las experiencias emotivas del editor. En este sentido, Gerardo Jorge, refiriéndose a su escritura realiza una observación semejante: “la de Garamona es una poesía que mantiene con la tradición una relación de amantes intensos y olvidadizos, que se escribe desde una urgencia programática” (2019: 11). Esta búsqueda de rarezas por parte del editor dio lugar a la colección *El eslabón prendido* que de alguna forma se propone destacar este trabajo de recuperación.

De la misma manera, los gustos por el neobarroco que encontraremos en los primeros libros de Garamona se expresan en la publicación de *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana* (2010) compilado por Roberto Echavarren, Jacobo Sefamí y José Kozer. El libro es una reversión de dos antologías previas *Caribe transplatino. Poesía neobarroca cubana y rioplatense* (1991) de Néstor Perlongher y *Transplatinos: muestra de poesía rioplatense* (1991) realizada por Roberto Echavarren. Al pensar la colección desde una mirada latinoamericana, Garamona está realizando un trabajo de memoria sobre lo que significó este movimiento en los Ochenta, cuando logró sincronizar temporalmente las escrituras del continente, no en un tono homogeneizante, sino como señala Martín Prieto dentro de un sincretismo de tradiciones que componen una biblioteca ecléctica

a partir de la suma de una serie de elementos erigidos originalmente como antitéticos: el Modernismo de Rubén Darío, el vanguardismo del Oliverio Girondo de *En la Masmédula*, -y a su través, los entonces devaluados poetas surrealistas Francisco Madariaga y Enrique Molina, que son leídos por una nueva generación de poetas después de treinta años que los vuelven a colocar en el centro de la escena-, el simbolismo de Juan L. Ortiz y hasta la lírica sencillista de Ricardo Molinari y aun, provocadoramente, sobre todo en el Carrera de *Arturo y yo*, el sencillismo prosaico de Baldomero Fernández Moreno (como una especie de emblema anti-borgeano) que se integran a la poética neobarroca como una suma que debido a su misma heterogénea (o

⁵⁵² En otras ocasiones estas anécdotas son más un deseo que una realidad, por ejemplo cuando se construye una figura misteriosa de Elsie Vivanco, una escritora que había publicado en *Diario de poesía* y que cuenta con una extensa obra publicada en editoriales fundamentales como Último Reino o Alción.

sincrética) conformación, no da una voz unánime en todos sus autores sino un registro abierto, ancho, generoso que tal vez esté en la base de la productividad de estos autores y de esta poética cuyas marcas pueden rastrearse en la poesía argentina contemporánea. En el segundo lado en el que hay que buscar la novedad que el neobarroco importa en la literatura argentina tiene que ver, precisamente, con el carácter de su biblioteca que es, como vimos, eminentemente nacional y no mixturadamente nacional y europea o nacional y norteamericana, como fueron históricamente las bibliotecas argentinas de vanguardia. Pero esa biblioteca eminentemente nacional está, a su vez, abierta al diálogo y a la conversación y a la confrontación con una biblioteca latinoamericana, diálogo que históricamente la literatura argentina después del Modernismo prefirió no mantener (Prieto, 2007: 26-27).

En este sentido, la política editorial de Mansalva expresa un interés por promover nuevos intercambios con otros países del Cono Sur, con tiradas iniciales que llegan en algunas ocasiones a los 3000 ejemplares. Esta cantidad de libros les permite tener presencia en otros países latinoamericanos como Chile y Uruguay. La publicación del primer libro de la narradora María Gainza, *El nervio óptico* (2014), dio una proyección internacional a la editorial, cuando la catalana Anagrama (adquirida en 2010 por el grupo Feltrinelli) y la francesa Gallimard se propusieron incorporar a la autora en sus respectivos fondos editoriales. El reconocimiento que logró Gainza en México y España es no sólo la consagración de la autora, sino también la afirmación de una de las apuestas estéticas más fuertes de Mansalva: recordemos que por lo general las críticas elogiosas de *El nervio óptico* valoran la imposibilidad de asignarle un género al texto.⁵⁵³

Finalmente, otra de las iniciativas de Mansalva, que adquiere la misma relevancia en la colección principal que las narrativas delirantes, las poéticas noventistas y los hallazgos de anticuario, es la expresada por una serie de textos como *Madre soltera* (2014) de Marina Yuszczuk, *Estamos Unidas* (2015) de Marina Mariasch, *Las estrellas* (2019) de Paula Vázquez o *Cuaderno de V* (2019) de Virginia Ducler. Estos libros trabajan sobre uno de los problemas más recurrentes en la literatura argentina posterior a 2001: los conflictos generacionales y de asimetría de poder en las relaciones entre padres e hijos. Una característica de este corpus son los cruces entre la autobiografía, la autoficción, las escrituras íntimas –diarios, cartas, poesías– que ponen en primer plano

⁵⁵³ En 2019 Gainza ganó el premio Sor Juana Inés de la Cruz por su segunda novela editada en Anagrama *La luz negra* (2018), en ella recupera varios de los mitos de la vanguardia porteña de los Sesenta que siguen ligándola al proyecto de Mansalva, aparecen alusiones al Hotel Melancólico o a la misteriosa amante de Oscar Masotta. Por otra parte, uno de los aspectos positivos del vínculo de cercanía que Garamona establece con los escritores se visibiliza en los encargos y sugerencias de corrección y escritura que realiza, así por ejemplo en *Serrano* (2017) Gonzalo León le agradece por haberlo incentivado a escribir sobre Miguel Serrano en un viaje que realizaron juntos a Chile en 2012. El texto es una pieza fundamental para comprender a la generación del 38 chileno, al Movimiento Naci y a las relaciones entre el campo de la política y los movimientos indígenas en el país vecino.

distintas memorias afectiva. Este interés por parte del editor nos permite vislumbrar algunos de sus posicionamientos y conceptualizaciones con respecto al pasado reciente. En la contratapa que escribe Garamona a uno de los textos de esta serie, *Mi libro enterrado* (2014) de Mauro Libertella, la primera novela del autor en la que trabaja sobre la ausencia y el duelo por el fallecimiento de su padre Héctor Libertella y los problemas que su adicción al alcohol ocasionaba en la relación con su madre, la poeta Tamara Kamenszain y sus hijos, leemos:

¿Cómo se arma una herencia o cómo se la dilapida? Esta es una de las mejores preguntas de la literatura. Padres e hijos: Turguéniev, Kafka, Beuys. Para decir ¿qué muere en la letra del padre?, y en esa desaparición, ¿qué se anuncia? Mauro Libertella, en este libro heroico y sentimental, que es a la vez el registro de una relación y la novela de una muerte, ensaya su lugar en esa serie. Cuando leí el libro lloré (Garamona, 2014).

Podría decirse que Garamona arma su herencia a partir de la partición entre vanguardia artística y vanguardia política, de allí que recupere la zona más autónoma del campo de los Sesenta, vinculada al Centro de Artes del Instituto Di Tella y que se referencie en César Aira. Si bien en sus apariciones públicas no suele referirse a cuestiones políticas y evita que se lo asocie con la figura genérica de hijo de la militancia setentista, consideramos que su perspectiva entra en correspondencia con la que María Moreno⁵⁵⁴ (María Cristina Forero) explicita en *Oración* (2018), texto que contrapone dos formas de ser mujer en los setenta, la militante y la cultural, como si ambas no hubieran coexistido en las mismas personas. De esta manera, Moreno discute con la épica de la militancia creando una épica de la vanguardia cultural que ya había iniciado en *Black out* (2016):

entonces, por mis oídos resbalaba una escolástica de apariencia simple, críticas al foquismo, que extraía obreros de las fábricas en lugar de formarlos como propagadores de la tendencia. COP, LA, MLN se conjugaban sin el atractivo irónico del poema “Siglas” de Néstor Perlongher [...] en medio de la reunión, creí ver en los ojos de aquellas muchachas duras que abusaban del nombre de guerra de ‘La Negra’ o ‘La Negrita’ un brillo de envidia, como si yo representara, no la frivolidad burguesa apropiable por el enemigo, sino la inocencia de una aventura anacrónica pero de tiempo limitado (2018: 149-150).

Estas ideas son deudoras, en gran parte, de la operación crítica realizada sobre los Setenta por la revista *Punto de vista* (1978-2008). Luego de repasar algunas características de su trabajo como editor, proponemos abordar la escritura de Garamona vinculándola a la poesía surgida en el siglo XXI:

Yo empecé a editar en el 2000, así que en rigor no soy de esa generación. Pero además los temas míos son distintos. Porque la mía es más una poesía de la mente o de las sensaciones, más psicodélica o lírica, de los árboles. Viene por otro lado. Si bien en ese

⁵⁵⁴ Moreno publicó *El affaire Skeffington* (2013 [1992]) y escribió varias contratapas para la editorial.

momento leía a todos mis amigos, todo lo que se publicaba en esa época. Cuando empecé, el neobarroco estaba refuerte (“Buenas compañías, 2014”).⁵⁵⁵

Como veremos, no es posible relacionar la obra de Garamona con alguna de las propuestas estéticas de las formaciones que examinamos en el capítulo 5, dado que se advierte en su escritura una síntesis de dos corrientes de los Noventa, la del primer realismo y la pop, ambas a la luz de una relectura de los Ochenta, en especial del neobarroco.

Un pop barroco y lisérgico

“Son tantas las historias,
en los pasajes de nuestra carne hay tantos niños
que nunca podremos hacer
el recuento de sus pisadas traslúcidas, lechosas,
como uvas todavía no formadas.
Giran quizás, ordenan laberintos,
Y cuando empiezan a desvanecerse
¡ah! Cómo de improviso los ilumina
Todo el incendio de que estamos hechos”
María Granata, “Las historias” (1966)

Si nos preguntamos con qué escrituras, entre las que hemos estudiado en la primera parte de la tesis, podríamos relacionar la propuesta de Garamona, encontramos que varios elementos la ligan a *Variaciones del agua soleada* (1993) de Diego Larcamón. Ambos realizan un procesamiento de las estéticas neobarrocas de los Ochenta y se caracterizan por aludir constantemente a los paraísos artificiales, los escenarios rurales, las vacaciones

⁵⁵⁵ Resulta significativa la coordinación entre lo que publicaban los amigos y lo que se producía en el campo porque da cuenta de uno de los problemas que tiene la poesía argentina hasta bien entrado en siglo XXI. En 2006, Santiago Sylvester publica un artículo denominado “El país amputado” en *Hablar de poesía 16* en el que cuestiona la atribución sinecdótica, histórica, de denominar poesía argentina sólo a aquella que se producía en Buenos Aires y en su zona de influencia. El autor no culpa sólo a los porteños de esta asimetría económica y cultural sino que también asigna responsabilidades a las propias provincias, que casi nunca realizaron esfuerzos culturales o editoriales serios, por fuera del amiguismo, para salir de los cerrados límites provinciales e invertir la tendencia, dando a conocer las estéticas que circulaban en el interior y que poco tenían que ver con enfrentamientos del centro que resultaban lejanos, tales como el de neobarrocos y objetivistas: “Hay quienes hablan, referido específicamente a la poesía más o menos joven, del “eje Rosario-Buenos Aires-Bahía Blanca”, y supongo que habrá razones para esta afirmación; pero seguramente, si ese eje existe, se debe a una buena estrategia de exhibición, a publicaciones relativamente exitosas y, tal vez, a una estética compartida: en todo caso, a un plan concertado, aunque sea tácitamente, de política cultural. Lo que ya no sería bueno es que redundara en lo mismo: que, por mostrar una parte, la operación resultara excluidora (ninguneadora, pareciera más preciso, ya que el neologismo agrega una intención) del resto. Esto significaría la perduración del esquema restrictivo que vengo exponiendo: con mayor asiento geográfico, pero basado en la arrogancia demográfica y tan limitador como siempre” (Sylvester, 2006).

y el ocio como aventura de autodescubrimiento, así como también elaboran distintas imágenes de la infancia. Por cierto, estos tópicos compartidos están mediados por otra búsqueda que en el caso de Garamona se extiende, a la manera de Aira, en una fuga hacia adelante que –hasta el momento- cuenta con más de 30 volúmenes publicados.

Resulta difícil señalar etapas en la producción de Garamona porque cada nuevo título realiza un pliegue sobre las líneas previamente transitadas, o donde las tendencias que parecían superadas, más adelante retornan en un poema o como concepto de una obra, en un movimiento comparable al ir y venir de las mareas. Sus primeros libros *Parafern* (2000) y *El verano* (2001) fueron publicados por una de las editoriales insignia de la edición alternativa de los Noventa, Ediciones Deldiego (1998-2001). Este hecho motivó en muchas ocasiones que se asociara erróneamente al poeta con la “poesía de los noventa”. En este sentido, hay que recordar la importancia que tuvo el trabajo programático de rescate de los autores neobarrocos por parte de *poesía.com*; sin duda la difusión gratuita de sus textos se convirtió en una cantera de ideas que resultó fundamental para los jóvenes poetas que se incorporaron al campo a comienzos de los 2000.

Parafern, ya desde el título, se inscribe en un universo que sugiere el imaginario neobarroco, en el que la poesía remite a un conjunto de ritos que dan solemnidad y producen una elevación de la experiencia. Varias palabras dan cuenta de una apropiación que juega con el diccionario poético de Arturo Carrera: abundan los diminutivos afectivos en –illo: “plumillas”, “infiernillo”, “frasesillas”, “cajetilla”, y hay una clara elección léxica puesta en función de la musicalidad del poema que, cuando recurre a neologismos, no oculta un homenaje a *Trilce* [1922] de César Vallejo: “Nivelas aurean, zumban, / en el reflejo de una botella / de agua baja. Aguas pesadas / en el contrabando del despropósito, / nivola carnívora qué pena, / por atrapar a un fraile / entre las mantas, el agujón / en su remera” (Garamona, 2000: s/n).⁵⁵⁶ Por otra parte, en los diálogos con la obra de Carrera y Emeterio Cerro⁵⁵⁷ se revelan los modelos más productivos para crear las voces de la infancia. Sin embargo, esta tendencia nunca se vuelve una inscripción absoluta, de hecho en *El verano* por ejemplo, se ve interferida por estéticas noventistas.

⁵⁵⁶ La nivola era el neologismo inventado por Miguel de Unamuno para referirse a sus novelas en *Niebla* [1914] o *La tía Tula* [1921].

⁵⁵⁷ “y si nos preguntaban quién era nuestro poeta preferido, contestábamos unísonos: Emeterio Cerro” (Garamona, 2004-a: 15).

Allí, el poema “7” dialoga con la corriente antilírica y realista: “al mecánico se lo cogió / la luz eléctrica, muerto / en un día de lluvia / electrocutado con la heladera” (2001: s/n).

Por otra parte, los escenarios que elaboran los poemas se sitúan en cierta periferia rural del interior idealizada en la que se puede constatar aquello que Francisco Madariaga refería a propósito de las posibilidades que ofrecía el surrealismo para descubrir lo propio latinoamericano.⁵⁵⁸ De esta manera, poemas como “15” retoman una imagen ultracodificada de este movimiento, por ejemplo, el paraguas y la máquina de coser del Conde de Lautreamont, que aparecen como una yuxtaposición habitual de cualquier galpón pampeano: “Una máquina de coser / en el galpón bajo la lluvia / un retardado piensa / en el olor a mojado / que despiden el suelo / cuando va adentro / una mesa con la máquina / hace que el calor del motor / evapore la manga / en la baba de su ropa / con un olor dulzón que llena el aire / la televisión está rota / antes filtraba / esos ratos muertos” (2001, s/n).

Esta primera etapa en la obra del autor se caracteriza por una presencia más acentuada de pequeños módulos testimoniales que permiten recuperar y construir una memoria de los Setenta: “Ver el pasado histórico, fantasma / en el presente. Boca de comadreja”. Desde el comienzo los fantasmas son una constante en sus poemarios: “un fantasma se sienta sobre sus piernas y le dicta: ese fuelle blanquito que se pinchó hace rato, las uñas que trababan las teclas siguen creciendo todavía” (2004-a: 16). En *Odio la poesía objetivista* (2016) se incluye el poema “Fantasmas” que explicita una serie que atraviesa todos los libros:

En la habitación de un adolescente / chisporrotean luces y él cree que son sus ojos / cansados de leer a los mismos viejos poetas. / Alguien grita al pie de la escalera / pero no se escucha nada. / Se mueve un paraguas en el paragüero. / Ellos son las hojas, el aire, / el hielo que envuelve la tierra, / lo cubren con sus pasos. / Sacudiendo las cenizas de sus propios cuerpos / dan vueltas a la luna en las noches de invierno. / Una sola pregunta: / ¿quién borró la firma del gato sobre el mostrador? / Un negocio cerrado donde se ocultan cosas. / Los fantasmas no quieren morir, / se aferran a la vida (Garamona, 2016: 12).

Estas imágenes espectrales conectan la poética de Garamona con los procedimientos que analizábamos en el capítulo 2 en la escritura de distintos poetas hijos: “Y les preguntamos a la sombra de nuestros padres / a qué hora pasa el tren que nos lleva a la ciudad” (2004:

⁵⁵⁸ En una entrevista realizada por *Diario de poesía*, el poeta correntino afirmaba que “[al surrealismo] lo asumí como algo que me permitió desarrollar elementos estrictamente americanos. No nos olvidemos que Europa y América son mundos diferentes, no tienen la misma manera de concebir la razón. Para mí el surrealismo no fue protesta sino boda [...] la realidad americana, con sus excesos, ya cumple con la rebelión que los europeos debieron llevar adelante por medio de sus ataques al racionalismo” (Fondebrider, 1988: 5).

17). También con la obra de algunos poetas “del sigilo” como Silvio Mattoni que, como señalamos, fue editado por Mansalva. Walter Cassara, en una reseña a *El país de las larvas* (2001), se refiere a estos procedimientos generacionales de la siguiente manera: “la muerte, si algo designa, es un espacio de pertenencia, no de propiedad; una genealogía hecha más de siluetas que de nombres, de contornos más que de objetos, de detalles asimétricos más que leyendas completas (...) regresión o progresión hacia lo preverbal” (Cassara, 2002: 35).

Por otra parte, así como observamos a propósito de Andrea Suárez Córica o de Lautaro Ortiz, la historia familiar se superpone con la del país y de ese cruce surge la imagen de la pesada mochila: “Huesos rotos en la mochila de la espalda / porque yo también combatí a la ley / desproporcionado en el no o en el hado” (2000, s/n). De la misma manera, en Garamona también aparecen imágenes que despliegan las memorias *abracivas*: “Lo amado se recobra / en el leño de la fogata, / señas torcazas en el puro tiempo, / y no en lo lento o sea rápido: / océano” (2000, s/n). Esta acechanza del pasado, de la historia es la que constituye el plan de evasión y fuga hacia adelante que signa la poética de Garamona, porque hay una concepción derrotista de la voluntad de transformar la realidad como un pasaje estético de la épica a la elegía: “a todo San Martín le llega su Merceditas del horror, / cenotafio trip de un largo viaje” (2000, s/n).

Esta cuestión aparece más elaborada en otro de los libros de esta primera etapa, *Pequeñas urnas* (2003), un poemario que se presenta muy trabajado desde la imagen tipográfica, en el que cada poema funciona como cenotafio que recuerda los recordatorios-solicitadas de *Página/12*. En el primer poema de la serie aparece la figura cultural de Nínive, ciudad de la antigüedad que fue fundada a orillas del río Tigris por Nemrod, personaje que –como vimos– era central en *Punctum* [1996] de Martín Gambarotta. Nínive fue destruida por los babilonios en el siglo VI a.c. Es posible leerla como alegoría de los paraísos perdidos y de la derrota setentista –de manera similar a como funciona en Pablo Ohde-. Esto resulta divergente respecto del resto de la producción de Garamona, en la que la nostalgia suele remitir más bien a instantes de una felicidad adolescente y alucinógena entre amigos.

En este sentido, en los primeros libros la voz poética irrumpe con una necesidad de testimoniar desde la poesía las vivencias de la infancia y las circunstancias sociales y políticas que la rodearon, tendencia que analizamos en varios poemas de hijos e hijas en la primera parte de la tesis. En un segundo momento, cuando Garamona comienza a desarrollar una poética más autónoma y profesionalizada, se vuelve menos referencial.

En *Una escuela de la mente* (2004-a), *Que contiene láminas* (2005) y *Cosas encontradas en un pupitre* (2008)⁵⁵⁹ podemos identificar esta segunda etapa, donde el neobarroco cede el paso a una tendencia que cobra mayor relevancia y que a falta de una definición mejor, denominamos “escuelismo”,⁵⁶⁰ a partir de la tendencia estética homónima que se desarrolló en los Sesenta. El crítico de arte y poeta Ricardo Martín-Crosa (1978) la identificó como un emergente caracterizado por la utilización que realizaba de la retórica y el universo de representaciones, imaginarios y prácticas provenientes del sistema público de educación argentino. El trabajo sobre aquello que estos imaginarios construyen en torno a la literatura dan el tono a una amplia zona de la producción del poeta: “Fugados, escapados, vagamos por la calle otoñal. / A la sombra del colegio donde dos árboles frutales / nos convidan con sus frutos” (2004: 4) o “Hay unos saltamontes en un pote / de helados con una banda plástica, / y cosas enterradas en la arena / acercamientos como mapas” (2005: 8).

⁵⁵⁹ *Una escuela de la mente* está compuesto por 15 poemas en verso libre que sugiere una búsqueda deliberada por parte de la voz del poema del paraíso perdido de la infancia. Las anécdotas no se desarrollan dentro de una institución educativa, se centran en las aventuras vividas cuando los niños-adolescentes logran escapar de su control, deambulando por arroyos y campos. Parafraseando a Roberto Bolaño, estos textos aluden a una escuela desconocida. De hecho, la naturaleza se convierte en protagonista de la educación artística del poeta, de ella extrae notas, colores, versos. Las experiencias rememoradas se ven interferidas constantemente por ciertos elementos que utilizados como metáforas remiten al universo educativo, por ejemplo el poema “Lupa escolar” o los siguientes versos: “Un recuerdo de la cruz alpina que cruzaba la cara / cuando íbamos debajo de los árboles raspados / por pinchazos de ramas. / Era lindo estar así en las burbujas, o en láminas / pintadas a mano sobre tabiques de madera” (2004-a: 6). *Que contiene láminas* está compuesto por 20 poemas en verso libre. Desde el título alude a las láminas que aparecen en otros poemas de la serie que trabajan con objetos del ámbito escolar, por ejemplo el olvido se cifra en una goma: “Era como una goma de borrar que avanzaba por la hoja, / mientras tu hermano me enseñaba ese juego de piezas blancas” (2005: 14). Una clave de lectura de algunos versos del libro podrían sugerir, al modo de Suárez Córca, cómo el discurso escolar selecciona y borra algunas memorias. En “Sobre el silencio” dentro de una escena de encuentro amoroso en una plaza se filtra una cita: “Un comienzo blanco dominaba la entonación, / pero hablaba sin mensaje, escuchaba que decía / con una voz neumática: ‘los autos...las ruedas.../ las trepanaciones en la cabeza de un enfermo.../ la fila de árboles que se plantaron en el lugar / donde fusilaban...’” (2005: 21). Es como si el poeta no intentara explicitar lo ocurrido, sino sugerir su borramiento, testimoniar que en determinado lugar, por ejemplo en el río Carcarañá, como se denomina uno de sus poemarios, algo ominoso tuvo lugar. A orillas de este río los militares comenzaron a fusilar a militantes en 1975. En *Que contiene láminas* predomina, al igual que en *Una escuela de la mente* una indagación en esa escuela desconocida que intenta ser recuperada en otros momentos de la vida: “Una laguna rosa se enciende en el momento de jugar / a encontrar adentro nuestro el lugar de las criaturas” (2005: 16). *Cosas encontradas en un pupitre* consta de 6 poemas narrativos en los que se rememoran escenas de la infancia y la adolescencia en un ámbito rural con motivo de un viaje emprendido con una hija y un amigo. Para nuestro trabajo resulta muy significativo el hecho de que el sujeto imaginario intenta comprender la vida de su padre y la suya leyendo libros: “¿Ves cómo la luna sube sobre los / montes, esa luna crispada y como de hueso? Una vez / mi padre me señaló con su rostro amarillo y mientras / permanecía en silencio yo desmenuzaba algunas páginas / del libro de su vida” (2008: 1); “Mi estructura calcinada con fosforescencias / de grulla buscaba en la autoría de cierto tratado sobre la / nueva literatura fantástica los escombros de lo que se / podría llamar la propia vida” (2008: 8).

⁵⁶⁰ Esta estética ya formaba parte de una serie al interior de *Pequeñas urnas* (2003).

Algunos cortos de Pablo Szir y Lita Stantic como *El bombero está triste y llora* (1965), *Un día* (1966) o *Juegos* (1970) de Szir y Mario Sábato nos permiten comprender los gestos escuelistas como parte de una indagación política revolucionaria orientada al futuro, en torno a las subjetividades infantiles, con el afán de anticiparse a la prefiguración del “hombre nuevo”. En los Noventa hubo una reactualización del trabajo sobre los imaginarios infantiles por parte de algunos artistas que, a diferencia del realizado en los Sesenta, se relacionaba más con un presente denso, absorbente, donde el futuro desaparecía bajo el imperio de una infancia inactual. Cabe recordar, al respecto, la muestra organizada y curada en junio de 2009 por Liliana Porter en el Malba, denominada *Escuelismo. Arte argentino en los 90*⁵⁶¹ que reconstruía esta tendencia a fines del siglo XX.⁵⁶² A diferencia del cuestionamiento explícito que, como vimos, Suárez Córca realizaba a la institución educativa,⁵⁶³ en estos autores se percibe un tiempo detenido que indaga en la infancia como espacio de potencialidad, libre de la productividad que gobierna la adultez. Esta tendencia que Lemus (2017) define como infantilismo *queer* fue uno de los núcleos del programa impulsado por Jorge Gumier Maier como director de “El Rojas” entre 1989 y 1996:

En una coyuntura marcada por la extranjería acrítica y la precarización de la vida —entre la flexibilización laboral, el sida y la profesionalización exacerbada— la opción por prácticas desaceleradas como el trabajo artesanal y las manualidades, interrupciones como las que genera el *collage* y la demora a la que invita el dibujo como experiencia que lentifica y sitúa las cosas en otro orden (Lemus, 2017: 67).

Para Lemus estos procedimientos proponen una temporalidad *queer* y son contemporáneos del fenómeno “Peter Pan” que habría tenido su origen en las artes plásticas y las *performance* de los Ochenta. Sin embargo, este código que elabora los imaginarios sobre la infancia utilizando un yo enunciativo infantil que apela a las subjetividades subordinadas por el sistema sexogenérico, no creemos que descalce “las

⁵⁶¹ La muestra reunía un conjunto de aproximadamente 60 obras de más de 40 artistas: Liliana Porter, Marcelo Pombo, Alfredo Prior, Liliana Maresca, Guillermo Kuitca, Cristina Schiavi, Jorge Macchi, Elba Bairon, Mónica Girón, Nushi Muntaabsky, Alberto Passolini, Beto De Volder, Jorge Macchi, Leo Battistelli, Feliciano Centurión, Daniel Joglar, Miguel Mitlag, Ruy Krygier y Matías Duville, entre otros representantes clave de la escena artística local de los años Ochenta y Noventa. También se incluyeron dos piezas de artistas latinoamericanos: Gabriel Acevedo Velarde y Alejandra de la Puente.

⁵⁶² Francisco Lemus es bastante crítico respecto de cómo fue pensada la muestra, por empezar cuestiona la pertinencia del “escuelismo” para reunir obras tan divergentes, en segundo lugar señala que el montaje en sala “en algunos casos encierra y amontona las obras sin importar el agrupamiento propuesto” (2012: 3). Ambos factores para el autor redundan en una deshistorización que homologa “el arte argentino de los Noventa y los artistas del Rojas, las vinculaciones al imaginario infantil y el esbozo de un supuesto estilo con características formales similares” (Ibíd. 6).

⁵⁶³ Por otra parte, podemos percibir un corrimiento de la educación pública analizada por Martín-Crosa a la educación privada en algunos artistas de los Noventa, visible por ejemplo en la importancia que adquieren las monjas en la obra de Cecilia Pavón o Fernanda Laguna.

narrativas del éxito” (Lemus, 2017: 67); por el contrario, se monta sobre ella mediante el uso de la parodia y lo “degradado” donde radica el valor en los Noventa, tal como señalábamos en el capítulo 5.

Consideramos que un estudio que aborde específicamente estas construcciones discursivas debería reparar en los efectos de la dictadura y el genocidio en las subjetividades de artistas que transitaron su educación primaria y secundaria bajo el Proceso de Reorganización Nacional. Emiliano Bustos (2000) conceptualizó esta tendencia con la metáfora de *El tambor de hojalata* [1959] de Günter Grass. Contrastando el trabajo con las representaciones de la infancia en dos poetas de ambos períodos (Sesenta-Noventa) podemos ver de manera explícita las diferencias en su abordaje. Miguel Ángel Bustos en “Canción del viento” diseña un sujeto imaginario que oficia de guía del niño, lo protege: “Sube / niño, / que por un túnel / te llevo. / Oscuro, / tengo miedo / y no hay estrellas. / Sube / que por el agua / te llevo. / No, / que peces / y olas / me llenan / la boca. / Sube / que a tu cama / te llevo. / Sí, / que tengo sueño” (49), mientras que Fernanda Laguna⁵⁶⁴ –una de las artistas que participó de la muestra de Porter– es poseída por esa voz: “Hormiguita, hormiguita cuál es tu nombre? / mi nombre es maría y soy una hormiguita / Chau, buen viaje hormiguita” (1995: s/n).

En Garamona este universo discursivo infantil, imbuido de cierta idealización por los pagos de la infancia, acerca al poeta a la epifanía lárca⁵⁶⁵ del chileno Jorge Teillier: siempre se vuelve a instantes de felicidad en la naturaleza, semejantes a los que se quería conservar en las fotos de *El verano* (2001): lagos, ríos, piedras, animalitos, nubes, flores, árboles. Estos elementos offician como catálogo de especies que en su multiplicidad conforman la experiencia y se proyectan en la reelaboración de *Cornucopia* (2001) de José Villa⁵⁶⁶ realizada en *Sobrevilla* (2015-a): “Hay una playa donde esperar con un fuego

⁵⁶⁴ En el caso de la producción de Laguna también habita la indefinición genérica, sexual e identitaria que rastreábamos en las poéticas de hijos e hijas a comienzos de los Noventa. Así en el relato “Me encantaría que gustes de mí” (2005) el personaje de Soledad termina suicidándose porque se ve imposibilitada de estabilizar su deseo en alguna de las identidades hegemónicas.

⁵⁶⁵ Una poesía dedicada a la recuperación del lar, la tierra natal y la infancia. Dice a propósito de la poética de Teillier Jorge Fondebriber: “se nutre de una melancolía profunda: no la melancolía de la que hablan los psicoanalizados, sino la de un mundo que, probablemente, nunca existió y que, sin embargo, el poeta se esfuerza en recordar y reconstruir a partir de detalles cotidianos que efectivamente existieron” (1995: 30).

⁵⁶⁶ En una entrevista a *Página/12* relaciona estos escenarios con su infancia en San Nicolás: “era una casa enorme llena de árboles frutales en el fondo. En la esquina empezaba el campo, donde plantaban en invierno alcauciles y frutillas” (“Buenas compañías”, 29/06/14). Por otra parte, Matías Moscardi, atento a las construcciones territoriales que realiza el catálogo de Ediciones Deldiego, donde Garamona publica sus primeros textos, advierte un desplazamiento del asfalto de la *18 whiskys* a los escenarios rurales de fin de siglo: “el territorio simbólico que se construye en Ediciones Deldiego funciona, luego, como base de producción que aparecerán representados en los poemas. Estos procesos remiten a un tipo de elaboración artesanal que se desprende de la idea de territorio. Lejos de encontrarnos frente a figuraciones fuertemente

/ envolvente. Es la tierra en intensidad que vuelve. / No han tardado en crecer unas hojas en el árbol / de duraznos. La fruta asumirá su rol, si tuviéramos / que compararla, lo haríamos con el hilo que / conduce a los cielos, verdes, rugosos, del verano” (2015-a: 14).⁵⁶⁷ Las siestas de provincia se convierten en espacios de aventura. Si el yo del poema es adulto, las expediciones serán con la compañía de amigos o de las hijas, en excursiones a orillas de ríos, trepando árboles frutales o atravesando planicies pampeanas, paraísos perdidos de la infancia que en ocasiones suelen recuperarse de manera premeditada mediante la ingesta de sustancias psicoactivas. Así ocurre en *Nuestra difícil juventud* (2013), libro ilustrado por Vicente Grondona en el que el realismo sucio irrumpe en la quietud del paisaje natural:

LAS BARCAZAS / ya estaban / en el muelle / esperando / por nosotros: / el gordo / Saurio / alimentaba / el fuego / con hojas / de revistas / pornográficas. / En el cielo / la luna / parecía / bajar. / Yo tenía / puesta / mi campera / de cuero / de culebra / con un / aplique / en la / espalda / ostentando / la clásica / calavera / cruzada / por dos / tibias / raquílicas. / En los ojos / todavía / llevaba / impresas / las esquirlas / de una expresión [...] En la / valija / estaban / los / implementos: / éter, / láudano, / opio, / hasch, / cocaína / y unos / como trepidantes / ácidos. / Miembros / con gangrena: / ruido de / un serrucho / aserrando / madera. / Que con / ella / en el / delirio / de la / fiebre / íbamos / a construir / módulos / para / superponerlos / a nuestros / barcos, / a nuestras / naves / ultra / livianas / para / comenzar / la expedición (Garamona, 2013: 7-17).

Volviendo a la serie iniciada en *Una escuela de la mente*, estos textos realizan una indagación en el “escuelismo” y el pop que no se alejan completamente de la profusión y la recarga de imágenes neobarrocas que estaban presentes desde *Parafern*. De la misma manera, la presencia de cierto animismo infantil en la voz de los poemas ya es un registro personal del autor: “las frutillas invernales / con los trajes de oso / bailan en la heladera / cuando la luz se apaga” (2003: 19). Si bien el procesamiento barroco y la voz infantil son una característica de las formaciones de Belleza y Felicidad y Zapatos rojos –es decir, de las poetas y artistas que conformaron la tercera corriente de los noventa–, en Garamona

urbanas o cosmopolitas del espacio, los lugares privilegiados que aparecen en estos textos han sido recientemente trazados sobre tierra virgen y se encuentran en pleno movimiento de construcción/expansión. De este modo emergen representaciones en donde, luego de su delimitación, el territorio es finalmente *cultivado*: «Esas grosellas / que plantó mi vecino / entran en casa» (Varela, 1998)” (Moscardi, 2016: 110).⁵⁶⁷ Reescritura de “Duraznos”, el poema original comienza así: “Los duraznos, en este verano, no han tardado en crecer: / desde un capuyo verde y rugoso que en silencio se / aproximaba, entre hojas, desde cierta profundidad, a estos / enormes frutos que, sin madurar, ya se pudren. Lo cierto / es que el verano parece que estallara y el duraznero no da / más que frutos inmensos, pero verdes” (Villa, 2001: s/n). El interés de Garamona en Villa puede deberse a que es un poeta que logra sintetizar dos de las líneas más importantes de la poesía de la posdictadura, el neobarroco y el objetivismo; Alejo López lo advierte en un estudio sobre el autor: “la lengua poética que construye Villa tampoco se agota en estas indagaciones del mundo objetivo, sino que busca proyectarse hacia la multiplicidad de instancias que conforman la experiencia. Así emergen en esta lengua poética neologismos, tecnicismos, cultismos, una batería de registros que se integran a la entonación natural de la palabra hablada” (2017: 175).

aparece un rechazo deliberado de la ironía y el cinismo como procedimientos. Es posible que la formación barroca contribuya a que en la aparente liviandad de los versos, sobrevuele constantemente la muerte como pasado y futuro. Así, el *carpe diem* como tópico se ve asediado por una melancolía que el poeta en tanto hermeneuta detecta en la naturaleza que deviene profecía. En ocasiones, el río expresa la herida abierta del pasado: “cuando dirigían sus ojos al lecho / negro del río veían / formas semihundidas que se dejaban / arrastrar por la corriente igual que / ellos, entre manchas de aceite que parecían / burbujas de historieta donde se quedaban / grabadas las palabras de todo lo que / se había dicho antes” (2014: 9).

El pasto, las hojas, “el verde” como símbolo de la vida funcionan como recordatorio de la muerte y de la vida de ultratumba, de los restos que descansan bajo tierra: “Todavía en el campo se escucha el paso rasante de las / balas perdidas. / ¿Y el que habla en sueños? Ahora recoge bajo la luz / de la luna hojas de ciruelo, donde los huesos de unos / novios se buscan todavía” (2015-b: 32). En “Flota el nombre de algo”, por ejemplo, encontramos una escena que trabaja con el tópico de la danza de la muerte y el tópico del *memento mori*, cuando el sujeto imaginario del poema vislumbra en el rostro de la amada el destino inexorable: “El fuego se apagó de pronto. Bailamos. / En tu cara se traslucía tu hermosa calavera. / Movimos las cenizas con el atizador, / y volaron en el aire fresco de la noche” (2016: 15). Los contrastes entre ambas cadenas semánticas “cenizas/esqueletos/fantasmas” y “árboles/baile/drogas” la encontramos en uno de los poemas de *Pequeñas urnas* que utiliza una disposición tipográfica circular que da cuenta de un ciclo en el que la muerte no es un fin sino donde comienza y se desarrolla la vida:

Alguien
en la noche cubre
un árbol con resina,
deja bolsas agujereadas
para que pasen las abejas.
El tímpano de la tropilla
se internó en un matorral.
Ratas, Nínive,..... Polvo
de plantas y huesos
que se pudren finalmen-
te enriqueciendo
el suelo (2003: 14).

Esta concepción barroca del mundo rompe de manera constante con el humorismo propio de Belleza y Felicidad, y propone una densidad melancólica en el *tempus fugit*: “¿qué puede cambiar una voz? Fue la consigna / del festival de literatura al que te habían / invitado. Y ahí te respondiste que todo lo / podía cambiar salvo el pasado, que era como

/ una máquina detenida en la maleza, o como / una locomotora que surcaba las vías con su luz / parpadeante, hurgando en la tierra abierta” (2015-b: 9).⁵⁶⁸ La memoria, en Garamona, está bajo sospecha y debe ser constantemente reescrita: “-¿pero estas memorias no son falsas? / la lamparita tísica / murmurando en la tarde / que pide balas / gatos, olvido” (2001: s/n).

En los últimos años, con libros como *Sobrevilla* (2015-a), *Un tesoro local* (2015-b) o *Voy a decirte algo en secreto* (2018), se produce un retorno a la escritura más lírica y solemne de los comienzos: “Hay una estatua de Rubén Darío montada sobre / una base de acero inoxidable en la avenida. Hubo / descansos lilas, tardes brumosas donde todo tembló... / Sientan ese cascarón que se desintegra, esa pelusa / impulsada por otros terrores duraderos” (2015: 19). Estos terrores y los espectros dialogan con *El sexo de las piedras* (2014) de Fernando Araldi Oesterheld,⁵⁶⁹ editado por Mansalva: “tuvimos ojos redondos / que miraban al futuro / iguales a dos piedras / que caen entre otras piedras / y se confunden / para luego desaparecer” (Garamona, 2019-b: 16); la marca trágica del “aquí falta algo”⁵⁷⁰ de Araldi, es retomada por Garamona en: “pido por lo que quiero / - es que aquí nos falta algo- / pero nos sobra una amenaza” (2019-b: 25). La omnipresencia de los fantasmas, las sombras y los espectros que siempre estuvieron acechando los versos de Garamona se resignifican en las últimas producciones dado que permiten inferir la relación que liga a esta obra con la emergencia de las voces de hijos e hijas de militantes detenidos-desaparecidos que recorre toda la década de los 2000.

⁵⁶⁸ Uno de los cortes del disco *Los sentimientos* (2014) es precisamente “Un verano” que lleva al plano de la canción el imaginario que el autor elabora en la poesía, sin embargo en la faceta musical de Garamona la melancolía desaparece en melodías pop que contagian optimismo y promueven la diversión con estribillos que recuerdan a *Salud universal* (1989) de Los visitantes o a “Es una nube, no hay duda” (1973) de Vox Dei: “Ella naufragó en el mar y yo en la playa, / vi su cuerpo sobre las rocas / como una bandera. / El amanecer dibujó / su cara en las gaviotas / como una flor magnética que irradiara nuestra edad. / Era un verano transparente / que me hizo reír / y me hizo llorar. / Como olvidarme de esas cosas / que soledad, que estupidez / pero en la luna va a fundirse / con sus fantasmas llenos de sal”.

⁵⁶⁹ *Panteo* de Pablo Ohde termina con la conversión mineral del Dios, en el silencio de la piedra hay memoria y restitución de justicia: “siento que la muerte ha sido justa conmigo / ya se sabe / así es una piedra las piedras siempre” (2013: 55).

⁵⁷⁰ Estos versos que se repiten en *El sexo de las piedras*, según cuenta Araldi, partieron de una sugerencia de su maestro de taller Arturo Carrera. En distintas partes de los borradores de su poemario aparecía esa marca, donde consideraba que faltaban algunos versos. Cuando Carrera lo leyó le recomendó dejarlo, lo cual es un gran acierto estético dado que permite complementar los silencios y los vacíos tematizados en el poemario los cuales están muy trabajados también desde la disposición gráfica. Por otra parte en *Un tesoro local* (2015-b) se incluye el poema “Dijo Fernando” que utiliza el procedimiento de las conversaciones telefónicas, pero que en este caso interpretamos que estaría dando cuenta de las conversaciones entre los poetas sobre una historia compartida, la desaparición forzada de sus familiares: “-Los muertos llaman con voces inaudibles de tan / finas, parecidas a cintillos de oro que serpentean / en la arena...” (Garamona, 2015: 12) o “-Se transparentan sus rostros en el vapor de un café a / la madrugada” (13).

El procesamiento que realiza Garamona de las estéticas ochentistas y noventistas no está exento de la ambivalencia política que detectábamos en la formación de Belleza y Felicidad. En *Cierta introspección por los patos* (2004-b), pequeña novela ilustrada por Max Cachimba, se narra la historia de Mendi, hijo de una familia cartonera. Mendigos y vagabundos reaparecerán como motivo de varios poemas; son personajes misteriosos y se presentan como miembros de la familia de los artistas que no pudieron sublimar los golpes del sistema. En todos los poemas el yo lírico se muestra solidario con ellos, se ofrece a comprarles cerveza, comida o droga. De esta manera, se produce un borramiento de las diferencias de clase mediante un acercamiento entre personajes que se definen por compartir distintos objetos de consumo. En otros textos, esta función la ocupará el recuerdo onírico de jóvenes punks de vidas breves homenajeados en *Mi primera banda punk* (2014)⁵⁷¹ o en la canción “Pandilla punk exterminada” de *Los sentimientos* (2014).

Cierta introspección por los patos traslada la idealización de la infancia, que encontrábamos en los poemarios anteriores, a la subjetividad de un niño en situación de extrema pobreza. Nos preguntamos si el desplazamiento de una estética naif propia de la cultura de la clase media, atravesada por el consumo, no reproduce la violencia simbólica de las clases dominantes al adoptarse el punto de vista de un niño villero.⁵⁷² El final del

⁵⁷¹ Libro compuesto por 15 poemas narrativos en los que los reencuentros con conocidos del pasado o con mendigos llevan al sujeto imaginario a recordar las experiencias de la adolescencia dentro de una comunidad punk que supone muerte: “¿dónde están ahora? Dispersos, destrozados, con gestos fantasmales trepando a los trenes que pronto pulverizarían sus huesos” (2014: 30). El uso de la segunda persona da cuenta de la distancia y la extrañeza desde la que se contemplan las prácticas del pasado: “Vos eras un punk, salías con otros punks, dormían en un anfiteatro abandonado, en huecos dentro del cemento de las gradas. Y ahí fumaban marihuana, aspiraban pegamento, miraban a lo lejos los autos que pasaban por una avenida bordeada de plátanos. Y salían a buscar cualquier cosa que pudiera aportar algo a esa hermandad errante a la que habían bautizado ‘Sedante Sangre’” (2014: 29). A diferencia de lo que veremos a propósito de la figura de los mendigos, este libro historiza la cultura punk de la posdictadura a partir del sentimiento de frustración de la juventud: “Los recitales por esos años eran más bien un pretexto para que el público se desahogara de sus propias frustraciones. Siempre había golpes, gente que se daba con todo” (2014: 31)

⁵⁷² Nos referimos a las limitaciones de este tipo de producciones cuando, aun con las mejores intenciones, corren el riesgo de caer en posicionamientos miserabilistas. Según Laguna, en una entrevista realizada por Sofía Hernández Chong Cuy en ArteBA 2017 (disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=CRJgVfKUfSM>), los talleres de arte de Belleza y Felicidad en Fiorito surgieron un día –durante el año 2003- en que se le ocurrió llevar “10 paquetes de fideos al barrio” y de casualidad conoció a Isolina Silva, una cartonera que organizaba el Comedor Pequeños Traviesos. Este lugar se convirtió con posterioridad en el primer espacio donde se llevaron a cabo los Talleres de arte de Belleza y Felicidad. Ese año también formó con Vega y Barilaro la cooperativa Eloísa cartonera. En ambos proyectos se advierte cierta glamorización de lo popular marginalizado por el neoliberalismo que como veíamos en el capítulo 5 adquiere dos interpretaciones en la crítica, o bien como resistencia y denuncia del sistema o como acomodamiento. La contradicción surge cuando con el objetivo político de brindar acceso a las clases populares a determinados productos culturales de las clases medias y altas se interviene esos objetos adaptándolos a una estética de “lo pobre” propia del imaginario de las clases medias. Pensamos que los efectos de la movilización popular y los enfrentamientos del 19 y 20 de diciembre de 2001 habían predisposto al cuestionamiento de un arte de evasión (ver la polémica “Arte rosa light y arte Rosa Luxemburgo” en *Ramona* n° 33) en el interior del campo artístico por lo que para seguir construyendo

relato podría interpretarse como una vampirización de la experiencia de la pobreza por parte del artista: “en ese ambiente resaltaban sus mejillas y sus ojos. Ahí donde buscamos las palabras, para componer algo de esto” (2004-b: 25). Este sentimentalismo caritativo oculta una utilización que podría interpretarse en sintonía con el valor que las clases dominantes, en contextos de crisis social, le asignan a la estetización del estatismo lumpen y de la miseria popular. El texto, de hecho, forma parte de un dispositivo editorial miserabilista, Eloísa cartonera.

Allí donde Tamara Kamenszain interpreta que el editor Santiago Vega-Cucurto se sustrae a la lengua del mercado, podríamos preguntarnos si acaso no sucede lo contrario, en tanto mediante un minucioso trabajo de marketing, el poeta ingresa al nicho que el mercado global asigna al exotismo y al pintoresquismo de una estética “subdesarrollada”.⁵⁷³ Incluso en esa épica de la resistencia⁵⁷⁴ que Cecilia Palmeiro

legitimidad se hicieron necesarias algunas concesiones que eran impensables 5 años antes. La manipulación de las clases subalternas es muy común en el campo de las artes plásticas, cuenta con una larga tradición y es prácticamente un requisito de todo currículum para ingresar a los circuitos internacionales de galerías y Museos. El film *Waste Land* (2010) de Lucy Walker, sobre la obra del brasileño Vik Muniz, brinda un ejemplo de los excesos en los que suelen caer los artistas ante la demanda de las instituciones, llegando a utilizar como mano de obra barata a niños que viven de lo que encuentran en los basurales. Por último, el miserabilismo sigue siendo productivo en la poética de Laguna y es celebrado por el progresismo, representado en *Página/12*, que publicó una antología en la que incluye “Hasta la victoria siempre”: “Una vez me llevé a vivir a mi / nuestro local / a una hermosa mujer mayor que vivía en la calle llamada / Victoria Ojeda. / ¿Se les ocurre algo más poético / y riesgoso? / La amé / y en un mes sentí que debía hacerlo / y lo hice. / Creo que fue mi obra máxima / me dejé llevar absolutamente por la poesía / por el sentimiento de que necesitaba hacerlo” (2018: 38).

⁵⁷³ Otro ejemplo de la manipulación de las clases subalternas es esta propuesta editorial financiada desde un primer momento por la Embajada de Alemania que se presentó como la posibilidad de dignificar a las familias que vivían de la recolección de cartón. Quince años después de su fundación, de los 5 trabajadores que la integran (incluyendo a Vega y su mujer) sólo una persona en algún momento recolectó cartón (Yemayel, 2017).

⁵⁷⁴ Consideramos que parte de las lecturas que apelan a la “resistencia” de ciertas zonas de la poesía de los Noventa al neoliberalismo, tienen su origen en una interpretación equivocada del concepto de emergencia que propone Raymond Williams, quien aclaraba que: “Por ‘emergente’ quiero significar, en primer término, que los nuevos significados y valores, las nuevas prácticas, las nuevas relaciones y tipos de relaciones, son creados de continuo. Sin embargo, resulta excepcionalmente difícil distinguir entre aquellos elementos que constituyen efectivamente una nueva fase de la cultura dominante (y en este sentido de ‘especie-específico’) y los elementos que son esencialmente alternativos o de oposición a ella: en sentido estricto, emergente antes que meramente nuevo” (2009: 169). El cineasta Nicolás Prividera, que formó parte de las primeras formaciones de H.I.J.O.S. Capital Federal, recientemente recordando la marcha por el vigésimo aniversario del golpe expresó: “Para los poetas de los 90 todo era ‘belleza y felicidad’ (nombre de una galería-editorial donde pululaba ese displicente conceptualismo minimalista). La década menemista afianzó el consumo de los jóvenes que usaron la fealdad del menemismo para abominar de toda política, dejada en el arcón de las glorias perdidas. Nunca hubo tanta desmemoria como en los años 90: la sociedad civil consumía de todo (hasta poesía) para olvidar los últimos destellos de los 80 y sus promesas rotas. La marcha por los veinte años del golpe de Estado fue el coágulo definitivo de esa desazón: *allí estaban todos los que aún resistían, y eran muy pocos*. ‘Si no hay justicia hay escrache’ era una frase que quería transformar ese dolor en acción, como nos habían enseñado las Madres. *Pero una vez más no había épica: la policía reprime y luego los medios demonizaban la protesta* (de ahí surgió la denominación “piqueteros”). Así fue hasta el 2001” (Prividera, 2020, la cursiva es nuestra). Sin embargo, consideramos que en un plano político Belleza y Felicidad sí logró ser disruptivo y ofreció una mirada contrahegemónica en lo que respecta al orden de géneros, dado que posibilitó un nuevo régimen de visibilidad para el colectivo LGTB.

construye para Belleza y Felicidad en *Desbunde y felicidad. De la cartonera a Perlongher* (2012) encontramos la negación de esa esperanza: “[Eloísa cartonera] creó un estilo editorial que se expandió por toda Latinoamérica hasta convertirse en una mercancía exótica en Europa y en el ‘último grito’ de la moda académica en Estados Unidos⁵⁷⁵ y Europa” (2011: 212). Podría pensarse, en este sentido, que la operación de Cucurto consistió en capitalizar las dos corrientes hegemónicas de la poesía de los Noventa, la de la violencia realista y la del pop-kitsch al interior de un envase fetiche que alcanzó un reconocimiento acelerado tanto por parte del Estado como por el Mercado: estuvo representando a la Argentina en la Feria Internacional del Libro de Frankfurt en 2010 y en 2012 recibió el Premio Mayor de la Fundación Príncipe Claus. Néspolo detecta en la entrega de ese premio por parte de la primera reina argentina (Máxima Zorreguieta), descendiente de una familia de la oligarquía, con un padre que fue funcionario de la última dictadura militar e implicada en el blanqueo de dinero del Cartel de Juárez en los Noventa (Néspolo, 2020: 26), una escena de canonización del kitsch que permite pensarlo como estética y lenguaje del Imperio:

Si este cuento lo contaran desde los estudios Disney, la historia sería poco interesante, por trillada. Tenemos a una niña bella y buena que sueña con ser reina. Tenemos a un negro pobre que sueña con ser escritor. Ambos asientan sus perfiles sobre máscaras de identidad plana, le dan al Imperio lo que este les pide: “belleza y felicidad” y “un negro servicial, pa’ lo que guste mandar”. El Imperio los ama. El Imperio los entroniza. El Imperio lava, expía, purga *su* historia siniestra a través de la historia de ellos. El Imperio los convierte en “tumberos” de sí mismos, prisioneros del éxito de su derrota (Ibíd.).⁵⁷⁶

Otra escena reciente también pone en evidencia la posición dominante que la estética kitsch emergente en los Noventa alcanzó dentro de un nuevo ciclo de endeudamiento, destrucción del Estado y desempleo. El símbolo de consumación y canonización del kitsch como estética hegemónica de las clases dominantes fue una performance realizada

⁵⁷⁵ En 2009 la Universidad de Wisconsin organiza el Primer Congreso Internacional de Editoriales Cartoneras. Según Palmeiro para 2010 había alrededor de 25 editoriales cartoneras en el mundo, de las cuales un 96% se encontraban en Latinoamérica (2012: 212). Cecilia Palmeiro funciona como el brazo teórico de esta formación cultural e instaló la lectura de las producciones del grupo en clave de resistencia contrahegemónica, parte de su argumentación gira en torno a una falacia binaria que opondría Belleza y Felicidad con la “ciudad letrada”. Precisamente las usinas de legitimación del grupo estuvieron desde un primer momento en las filas académicas, tanto Silvia Delfino desde el Área de Estudios Queer o Daniel Link desde la cátedra de Literatura del Siglo XX de la UBA fueron sus difusores. Link fue además director del suplemento Radar de *Página 12* desde 1998 hasta 2004, lo cual le dio amplia repercusión en la prensa desde un comienzo, de la misma manera escritores consagrados como Alan Pauls, César Aira o Rodolfo Fogwill. Las iniciativas del grupo tampoco han carecido de financiamiento nacional o extranjero, simplemente siguen construyendo un arte precarizado que no expresa sus condiciones de producción.

⁵⁷⁶ Néspolo analiza de qué manera algunos autores subvierten desde adentro esta hegemonía, por ejemplo María Rosa Lojo en algunas novelas que se inscriben dentro de lo que fue el boom de las novelas históricas en la década de los '90. No fue el caso de Cucurto ni el de Belleza y Felicidad.

en la Fundación Fortabat que consistió en la coronación literal de uno de los representantes de esta corriente en las artes plásticas, Benito Laren, por parte de Amalia Amoedo, ambos autores de *Mansalva*.⁵⁷⁷

Más allá de estas cuestiones que ligan una zona de la producción de Garamona a la propuesta de Belleza y Felicidad y de Eloísa Cartonera, debemos señalar que a diferencia de otros escritores que exploran desde una tradición lamborghiniana las violencias políticas en clave sexual –como en el “Gelman asesino” de Durand-, en Garamona no hallamos un detenimiento en descripciones descarnadas de las imágenes de las violaciones. Por el contrario, en *Cierta introspección por los patos* la elipsis produce un efecto más violento, más verosímil, más cercano a *El matadero* [1871] de Echeverría que a “El fiord” [1969] de Lamborghini. Cabe preguntarse si acaso al deshistorizarlo, el mendigo no se convierte en un objeto de consumo.⁵⁷⁸ En todo caso, resulta pertinente plantear la pregunta por los efectos que producen estas representaciones, elisiones u omisiones.

⁵⁷⁷ Ama(lia) Amoedo es nieta de Amalia Lacroze de Fortabat, directora de la Fundación y de ArteBA (renunció al cargo en agosto de 2020), en 2016 publicó *Cruz del Sur* en Mansalva. Amoedo es un fiel exponente de las redes del mecenazgo en el arte contemporáneo, de hecho ha financiado actividades en los Talleres de Arte de Belleza y Felicidad en Villa Fiorito coordinados por Fernanda Laguna. Junto con el juez Gustavo Bruzzone, coleccionista de arte argentino de los Noventa que fundó junto con Roberto Jacoby la revista *Ramona* en 2000, son los principales difusores del pop y el kitsch en las artes plásticas. Las imágenes de la performance-acto político puede verse en el siguiente link: <https://www.youtube.com/watch?v=75NLq0vDCFE>. Consideramos que esta escena es una muestra más de las relaciones entre arte, política y vida de derecha que llevaron a Diego Capussotto y a Pedro Saborido a crear el personaje de Micky Vainilla, un artista pop que expresa un imaginario nazi. Por otra parte, Javier Trímboli también señala el acercamiento que otro escritor y editor de vanguardia tuvo con los exponentes de la derecha neoliberal: “Ahora al frente de una editorial de las nuevas hace varios años y de paladar negro, Tabarovsky no pudo sino haber dado el visto bueno para publicar en 2017 un libro de Federico Pinedo, sí, el mismísimo, titulado *Ser humano*. Me soplan que también el de Alejandro Rozitchner. El enemigo en una –o dos- de sus encarnaciones individuales, humanas. Por posición de clase, por cada una de las políticas que impulsan, también por pensamiento si es que hay que seguir llamando así a lo que dicen y escriben. ¿Pagó de su bolsillo la edición el presidente del Senado? Más importante: Tabarovsky es una de las principales plumas intelectuales en Télam, la agencia de noticias que el macrismo agarró con mano fuerte para desactivarla, elige el libro de la semana. Un adorno en el desguace. Entre la fratria y el polemos, ¿en qué lugar quedan estas situaciones?” (2017:168).

⁵⁷⁸ Algo semejante ocurre con uno de los libros del catálogo de Mansalva *El cangrejero* (2012) de Javier Fernández Paupy. Allí un accidente de tránsito obliga al protagonista a realizar trabajo comunitario en la Casa de la Caridad Vicaria de Belgrano donde conoce a distintos personajes en situación de calle. Las descripciones fragmentarias de linyeras y crotos se suceden una detrás de la otra hasta que el libro llega a su fin, no hay una reposición de causas, sólo efectos, la Historia no aparece, sólo el presente que carece del más mínimo análisis político, incluso cuando su narrador se inscribe dentro del giro autobiográfico. En *Anarquismo trashumante. Crónicas de crotos y linyeras* (2008), Osvaldo Baigorria luego de exponer la historia social y cultural del “croto” concluye su trabajo rechazando toda idealización de las vidas arrojadas al margen en la posdictadura, las cuales nada tienen que ver con una elección de vida atravesada por la filosofía libertaria como sí ocurría a principios de siglo XX: “‘croto’ o ‘linyera’ son términos que ya no significan lo mismo que en las pampas de antaño. En la ciudad del siglo XXI el linyera muchas veces está solo, tirado en el piso, apesta. El único ser vivo que se le acerca es un gato (ya es bastante)” (120-121).

La estética de Belleza y Felicidad interesa a Garamona. Son varios los elementos que la ligan a una de las poetas más líricas de esta formación, Rosario Bléfari, cuya obra adquiere relevancia en el catálogo de Mansalva.⁵⁷⁹ Ambos comienzan su carrera artística en la música, el folclore y la poesía gauchesca fueron centrales en sus respectivas formaciones.⁵⁸⁰ Parafraseando un título de Bléfari, podría decirse que llegan a la poesía a partir de una música equivocada. El error en la composición, la ruptura de la rima o la melodía constituyen en estos autores, un ingreso a la poesía. Ambos desarrollan una escritura de la dispersión, del azar y del equívoco.

En Garamona, no solo la canción es importante sino también el registro oral de la gauchesca leída en sus años de formación –de hecho como decíamos, su primera librería en Rosario se llamó Ascasubi-. Nos interesa volver sobre esto porque en el ritmo musical se cifra una de las características centrales de la poética del autor. Como señala Gerardo Jorge, “estos poemas son para pronunciarlos, para decirlos en voz alta” (2019:11). Matías Moscardi considera este fenómeno como característico de la poesía argentina del siglo XXI y lo relaciona con una “reactualización de la palabra poética y sus modos de circulación [que] permiten pensar un objeto que ya no remitiría exclusiva o estrictamente a lo textual sino a esa antesala vocal” (2019: 46). No casualmente, entre los ejemplos que menciona Moscardi figura *Odio la poesía objetivista* (2016), cuyos poemas –según se aclara en el epílogo– fueron compuestos de manera experimental en conversaciones telefónicas con Fernanda Laguna, Javier Barilaro, Nicolás Moguilevsky, Tálata Rodríguez, Javier Fernández Paupy, Guillermo Iuso y Fabio Kacero: “surgió de la idea de hacer poemas sin inspiración alguna, dejándome llevar por la corriente propia que generaban las palabras” (Garamona, 2016: 73). En otras palabras, se trataría más de una oralidad mediada por la técnica.

⁵⁷⁹ En la misma línea que indaga en esta vertiente relacionada con la canción se encuentra *Las canciones escritas* (2017) de Pablo Dacal que reúne los temas escritos desde 2001 y los poemarios de Enrique Campos. Otro músico que se incorpora al fondo editorial pero en narrativa es Fito Páez que publica *La puta diabla* (2013).

⁵⁸⁰ En algunas entrevistas los autores se refieren a la importancia que tuvo en sus formaciones esta estética. Contaba Rosario Bléfari: “No teníamos casa, vivíamos en los cuartos de servicio del hotel [Llao Llao]. Ahí tomé mis primeras clases de guitarra con un profesor que también tenía un destino peregrino: era de Corrientes y componía canciones litoraleñas muy lindas. [...] yo no tuve ni hermanos ni primos mayores. No leía el *Expreso imaginario*, ni *Pelo*. Mis influencias eran los libros, mis viejos (que me contagiaron el fanatismo por José Larralde) y un tío que andaba por los pueblos con una orquesta de fox trot, tango, jazz y tropical” (Del Mazo, 2006). Dice Garamona: “Aprendí [guitarra] cuando tenía nueve años. Iba con un zapatero, un viejo que me enseñaba a tocar todos temas preciosos del Litoral, a los que a veces vuelvo en sueños” (“Buenas compañías”, 2014).

Garamona emplea un procedimiento semejante con Laguna, Moguilevsky, Barilaro, Prior, Kacero y Laffite en *Teatro gauchesco primitivo* (2017). Los versos de este libro surgieron de la improvisación en una suerte de cadáver exquisito oral que los autores realizaron en La internacional argentina: “me acuerdo que me decías: ‘escribí como se habla / y empezá todo de nuevo’ [...] Inventando / siempre / nuevas / líneas / de / trabajo. / Reproduciendo / pequeñas / cortaduras / en la fibra / del papel” (2017: 10-11). En el reciente *Hola* (2019-a), también encontramos una propuesta semejante, un extenso poema compuesto con el comienzo de las conversaciones mantenidas con la artista Vivi Tellas. El procedimiento consistió en recopilar y organizar todos los apodos y dedicatorias que acompañaban el inicio de sus conversaciones telefónicas, por ejemplo: “Hola tristeza // Hola lágrimas // Hola metal de una tijera donde se refleja el hijo de la peluquera // Hola sol de mayo // Hola chicharras” (2019-a: 14).⁵⁸¹ Algunos poemas más tradicionales incluso juegan con la grafía de los diálogos citados en el papel, o ubican al lector en la posición de un potencial interlocutor telefónico. Por ejemplo, leemos en “Finaliza en una raya”: “No sé qué más contarte / bueno aunque podría hablarte de la vez en que...” (2019-b: 126) o en “Me encanta”: “No hablemos más de trabajo / No hablemos más de literatura / No hablemos más de música: / Ya nos dijimos tantas cosas / - ¿Cómo será la poesía del futuro? / - Así” (2016: 40).

Volviendo a la oralidad y a la escucha, según Moscardi, en poéticas como la de Garamona, estas se convierten en centro del régimen perceptivo del poeta, “como si la escritura pudiera captar con mayor precisión lo audible que lo visible, como si la escucha poética fuera la respuesta ante un malestar visual” (2019: 46). Moscardi plantea que no habría un “legible, en estas poéticas contemporáneas, sin su correspondiente audible” (53). Sin embargo, la novedad que encuentra el crítico en la composición oral, los recitados o interpretaciones de poemas de memoria por parte de Daiana Henderson, Mariano Blatt, Milton López, Tálata Rodríguez o Bernardo Orgé, se circunscribe a las producciones que circulan dentro del corredor Rosario-Buenos Aires. Si ampliamos la cartografía, encontramos que estos métodos compositivos y de difusión son una práctica

⁵⁸¹ Esta zona experimental en la poesía de Garamona lo liga a la tendencia que surge también en los 2000 y que tiene a Pablo Katchadjian como su más reconocido exponente. Ezequiel y Manuel Alemian en 2010 crearon una editorial alternativa Spiral Jetty que se propuso darle un medio de difusión a estas poéticas rupturistas, en su catálogo, compuesto hasta el momento por 24 títulos encontramos: *Poemas Inc.* (2010) de Sebastián Bianchi, *El ducaner ultante* (2010) de Manuel Alemian, *El libro blanco de la revista Time* (2010) de Ezequiel Alemian, *Mucho trabajo* (2011) de Pablo Katchadjian, *El fonema mut* (2011) de Mauro Cesari, así como también varios autores de Mansalva: Laguna, Rubio, García Vega, Ezequiel Alemian y Straface.

habitual en otras geografías del territorio nacional que no adhieren a una estética posmoderna. Pensemos, por ejemplo en la obra del fueguino Julio Leite, quien no consideraba poeta a quien leía sus textos, o por mencionar a dos poetas de nuestro corpus Pablo Ohde y Miguel Martínez Naón, cuyas obras también escapan al modelo textualista.

La diferencia más perceptible que se establece entre las producciones poéticas de las provincias del interior del país y la de las zonas portuarias que abrieron el camino a la “poesía de los noventa” –no hay que olvidar que sus centros internacionales de legitimación estuvieron en Berlín, Madrid, Londres y California-, está relacionada con lo que Carlos Juárez Aldazábal, retomando a Yoro Fall (1992), define como “oralitura” en tanto marcas que remiten a las voces silenciadas de los presentes y los pasados subalternos. En este sentido, en la diversidad cultural y temporal de la poesía del país “el nexo entre música y palabra brilla intacto, lejos del canto oscuro de la poesía posmoderna, lejos de la poesía desritualizada y abstracta propuesta por el paradigma de la linealidad temporal de Occidente” (Aldazábal, 2015: 350). Sin embargo, retomando a Moscardi, en la actualidad existe una tendencia a la oralitura dentro del paradigma posmoderno que tiene quizá su expresión más interesante en el lirismo de Francisco Garamona y en la vertiente más crítica de Tálata Rodríguez.⁵⁸²

En el epílogo a *Una escuela de la mente* (2005), Arturo Carrera ya advertía en los primeros textos de Garamona un trabajo de “puro oído”: “en él, las formas son flechas en movimiento como su pintura y sus canciones, manchas inciertas en un universo fugitivo” (18). Efectivamente, en *El verano* (2001) la música es un motivo frecuente, y de hecho el libro se cierra con un poema que relaciona la página en blanco con el silencio: “ahora, bandas blancas de silencio” (s/n), la imagen sinestésica está indefectiblemente acompañada por un sonido: “los pibes / te piden que pongas / discos de los astros” (s/n).

Debido a las características específicas de la poética de Garamona que fuimos reseñando hasta aquí, consideramos que la antología preparada por Gerardo Jorge para Ediciones Liliputienses, titulada *La llama de la poesía quemarse* (2019-b)⁵⁸³ funciona

⁵⁸² Nacida en 1978 en Bogotá debido al exilio de sus padres, retornó a la Argentina en 1989. En 1986 publicó un libro de poesía y dibujos junto a su padre *Los pájaros de la montaña soñadora*. Desde 1999 se dedica a la difusión de poesía oral bajo la modalidad de la performance o el videoclip. En sus videopoemas logra reunir la crítica al orden de géneros característica de Belleza y Felicidad con una crítica al orden de clases propio de las mejores tradiciones de la poesía social de los sesenta, aunque manteniendo un vínculo con el mercado y los circuitos de legitimación y sociabilidad más transitados por la corriente pop. “Torres gemelas -Twin towers” es uno de los poemas más interesantes de la autora, está disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=yfjHtWQFDIY>.

⁵⁸³ Otros libros recopilatorios de Garamona son *Cuaderno de vacaciones* (2003) que reúne lo publicado hasta el momento y *Neón sobre las nubes* (2012) que reordena a la manera de Gerardo Deniz *Un gabinete móvil y otros poemas* (2010).

como un excelente recorrido para introducir al lector en la profusa obra del poeta. Jorge organiza y selecciona los textos a partir de la identificación de las líneas principales de una poética que carece de organización, dado que la estética de la diseminación y el desorden es su motor. Por lo general la mayoría de los poemarios de Garamona podrían ser considerados breves antologías y sus títulos suelen enunciar un concepto que, con posterioridad a *Pequeñas urnas* (2003), suele ser socavado al interior de cada libro a través de mezclas neobarrocas, del realismo noventista, del pop o el escuelismo. La necesidad de estar presente en el campo a través de la publicación regular, al menos un libro por año, se produce en un momento de bastante dinamismo del sector editorial. Además, esta presencia parte de una concepción de la literatura heredera del Aira de los Noventa que se propuso ampliar y prolongar los límites que circunscribían las dimensiones de la obra en sí misma. Garamona expresa esta idea en unos versos: “la inspiración es un mito / que se inventaron los vagos” (2016: 66). En este sentido, como señala Valeria Sager:

la ambición que corre en paralelo con el proyecto de la obra *total*, es que cuando las novelas [de Aira] se juntan y comienzan a confluir en un mundo único, cuando forman una *gran obra*, adquieren volumen, y entonces, lo escrito puede hacerse real [...]. El realismo de Aira encuentra uno de sus soportes en el volumen de la obra y en el intento de explorar por medio de la escritura las medidas y dimensiones de las cosas, las distancias entre ellas y el tiempo que lleva recorrer esas extensiones (2014: 19).

Son varios los poemas que dan cuenta de una deliberada intención de incomodar al lector mediante el quiebre de los campos semánticos y el horizonte de posibilidades que abren los versos: “Ojalá que la rama que dobla el viento / sea la misma donde una calandria cantaba: / ¡muéranse todos la re concha de su madre muerta y pútrida!” (2019-b: 138). Estos procedimientos guardan bastante relación con la búsqueda de la diferencia que Fredric Jameson detectaba en la poesía posmoderna de Bob Perelman: “no hay que seguir buscando la unidad del poema en su lenguaje, sino fuera del poema mismo, en la unidad de otro libro ausente” (1991: 54). De alguna forma, la selección y el orden que propone Jorge se hacen cargo de ese libro fantasma.

En la primera parte de *La llama de la poesía quemarse*, adquiere protagonismo un tono autobiográfico que, salvo en *Odio la poesía objetivista* (2016), aparece por lo general solapado: “Cuando era chico en mi pueblo / las calles eran de tierra” (33); “La primera vez que fui padre sentía terror” (2019-b: 40). Las fugas hacia lo biográfico dentro de la proliferación de asociaciones sonoras y de imágenes remite a la obra de Alberto Laiseca, por ejemplo a *Las aventuras del profesor Eugenio Filigranati* (2003), novela que incluye las escenas de delirio improvisado: conspiraciones tribales de la mafia china, máquinas

del tiempo y casas fantásticas son interferidas de manera constante por fugas que juegan con el verosímil autobiográfico de anécdotas familiares ambientadas en pueblos de provincia (Camilo Aldao), que preceden espacial y temporalmente a la instauración del régimen tecnocrático en el que por lo general se desenvuelven las ficciones de Laiseca.⁵⁸⁴

También pueden apreciarse pequeños módulos testimoniales que expresan un posicionamiento político del poeta y que ligan los versos a la generación de hijos: “es que todos fuimos uno” (2019-b: 25) afirma en “Los bebés” donde se suceden recuerdos inventados de otra época: “Imágenes, sí, la de un camión / que lleva una carga clandestina / que podría ser cualquier cosa necesaria, / dependiendo de lo que fuera así estimado / por el flujo de una organización” (Ídem.) y “Tiene que cambiar” cuenta una anécdota de la infancia en la que se recrea el lenguaje de la militancia: “tenemos que elaborar un plan de lucha / que sea regular, directo, incorregible” (2019-b: 20). También leemos referencias a la importancia de la escritura en un contexto de silenciamiento y renegación social sobre el genocidio, tal como fuimos rastreando en los capítulos 1, 3 y 4: “yo en vez de vivir escribía que vivía (lo dije en otro libro igual)” (2019-b: 41).⁵⁸⁵ Esto aparece en un contexto de proliferación de voces que usan material autobiográfico (Arfuch, 2002; Sarlo, 2005; Catelli, 2007; Giordano, 2008) en sus escrituras y tuvo una amplia proyección y repercusión en otras disciplinas artísticas. Consideramos que esta nueva voz que aparece en la obra de Garamona está relacionada con el régimen de decibilidad que abrieron las producciones de hijos e hijas a comienzos del siglo XXI y busca inscribir parte de su obra en esta serie, que sería un subtipo específico de ese fenómeno más amplio.⁵⁸⁶

Por esto resulta poco convincente que en el prólogo a *La llama de la poesía quemarse*, Jorge proponga una lectura en clave noventista de los poemas de Garamona: “se sale de la serie: ‘odia’ la poesía objetivista, pero también la lírica + tradicionalista con la que su generación del 90 quiso discutir la Argentina; toma algo del (neo) barroco, pero

⁵⁸⁴ En *La cobra rubia* (2019-c) Garamona busca intencionalmente el juego intertextual con la obra de Laiseca. El libro, en edición bilingüe (chino-español), reúne una antología imaginaria de poetas chinos y cuenta con ilustraciones de Rodrigo Escobar Venegas. En él se explicitan los homenajes diseminados en distintas zonas de la producción del poeta a quien considera uno de sus maestros, Alberto Laiseca. En primer lugar, recrea el procedimiento de *Poemas chinos* (1987) que también era una antología imaginaria de poetas chinos. En segundo lugar, el fetiche de Laiseca con la cultura china: mafias, poetas, sadomasoquistas, etc., es muy semejante al que profesa Garamona por mendigos y punks.

⁵⁸⁵ En *Cosas encontradas en un pupitre* leemos: “Mi estructura calcinada con fosforescencias de grulla buscaba en la autoría de cierto tratado sobre la nueva literatura fantástica los escombros de lo que se podría llamar la propia vida. Palabras que se dispersaron, que se esparcieron por edredones tajeados, escritos con la sangre negra de un parto” (2008: 8).

⁵⁸⁶ Así por ejemplo, la poeta que más editó en Mansalva, Carmen Iriondo, publica en 2009 la autoficción *Memorias de una niña rehén (hight society)*, libro que reelabora las memorias de infancia al interior de una familia de clase alta.

lo metaboliza de tal modo que ya es casi imposible identificar qué; y en medio de todo eso aparecen más cosas: surrealismo, improvisación, canción” (Jorge, 2019: 8). Consideramos en cambio que a partir de *Una escuela de la mente* (2004-a), Garamona trabaja con los noventa como tradición de manera explícita, incorporando elementos de las distintas formaciones culturales; así por ejemplo, en *Carcaraña* (2002) recupera la precisión referencial de un territorio, típica del objetivismo de García Helder, Prieto y el primer Casas. Sin embargo, si tenemos en cuenta la hibridación que realiza en su escritura de las distintas propuestas noventistas y el momento en el que ingresa al campo, no resulta pertinente ubicarlo dentro de esa tradición. Garamona introduce y procesa elementos verificables de esta tradición dentro de una estética neobarroca, en la que adquieren más importancia los deseos expresados en imágenes oníricas o de experiencias lisérgicas como modo de romper con la contención descriptiva del objetivismo. El poema “Dibujar puentes” funciona como arte poético del autor:

Tomen de la jarra loca de cristal indiferente / las mejores bebidas y las únicas drogas / que los hagan sentirse conectados con su propia realidad / Y miren alrededor todo el vacío / y llénelo con lo que les sobre a su energía / y traten de no olvidar que hay que ser felices / aunque sufran la soledad y el abandono / y todas las consecuencias de la incomprensión, / y vuelvan a ese jardín que se desvanece, / cuando estamos en él (2019: 140).

Los momentos de embriaguez y de desacomodo de los sentidos permiten entrever una infinita capacidad de alegría en la poesía del vivir cotidiano. Esta escritura narcotizada produce una hilaridad descontrolada, imposible de reducir en la estructura relativamente fija del género canción. Los juegos con la sonoridad de las palabras evocan una sucesión de temas que vuelven de manera recurrente sobre determinados tópicos, como la dicha de formar parte de un grupo. Las amistades refuerzan el viaje mental agudizando los pensamientos y las asociaciones. Extraordinarias, las alucinaciones se manifiestan desde diferentes flancos y la música se percibe en colores, el tiempo se alarga y el viaje interno es netamente personal:

El colectivo avanza por la ruta / iluminando todo lo negro del camino, / los árboles ladeados que crecen / con sus troncos negros, / las palmeras que el viento agita / con un ritmo tropical. / Voy por las rutas de la provincia de Corrientes / y viajo para Entre Ríos, el lugar donde nacieron / tantos poetas queridos, como Juanele, / Mastronardi, el Zela y Daniel Durand / Quiero decir algo a la chica que viaja a mi lado / pero me callo, miro por las ventanillas / el paisaje negro, lleno de vegetación (2010: 13).

A diferencia de lo que analizamos a propósito de los poemas de Larcamón, en el capítulo 3, aquí las experiencias con las drogas están puestas en función del placer y el hedonismo que permiten crear una nueva comunidad. Son, en ese sentido, condición necesaria para

la amistad, la evasión y no se proponen denunciar o develar una realidad opresiva sino romper con la soledad, que es uno de los motivos recurrentes en la poética de Garamona. Esta utilización de los paraísos artificiales es más próxima a poetas como Daniel Durand, Santiago Llach, Fernanda Laguna o Cecilia Pavón.

En un artículo reciente, para definir la propuesta estética de Fernanda Laguna, Julieta Novelli hizo referencia a dos nociones que consideramos que son centrales en la formación cultural de Mansalva y en la poética de Garamona. Por un lado, destaca la idea de “tecnologías de la amistad” propuesta, como vimos, por Roberto Jacoby, que se caracterizan por hacer “hincapié en la cercanía entre artistas, cercanía configurada como un espacio temporal inmediato que permite que dialoguen, además de los artistas y sus obras, los saberes disciplinares o el diálogo disciplinar” (Novelli, 2020: 231). Por otro lado, relaciona las “tecnologías de la amistad” con lo que Claudio Iglesias designa como el “metro cuadrado” que rodea a estas formaciones culturales.⁵⁸⁷

Consideramos que las tecnologías de la amistad que se reproducen en un metro cuadrado dan cuenta de los tres problemas principales que atraviesan a los poetas emergentes de los noventa y que continúan actuando en los 2000 como sentido común: 1- El rechazo de la crítica “Nunca es entretenido encontrarse con alguien / que no es nuestro amigo” (Laguna, 2018: 35), 2- El circuito endogámico de autolegitimación como valor de lo “independiente”, tal como lo expresa el Proyecto Bola de Nieve de Roberto Jacoby, y 3- La actitud gregaria ante los recién llegados al campo, a quienes solo se les pide como condición implícita acatar el consenso.⁵⁸⁸ Uno de los síntomas de esta política

⁵⁸⁷ Según Novelli, ambas definiciones de los dispositivos de producción y circulación “se construyen, entonces, como un espacio de *resistencia* a las formas de hacer establecidas; un espacio que posibilita la profanación de los límites autorales, disciplinares, ficcionales, profesionales, legitimados por el campo poético” (2020: 231, la cursiva es nuestra). Resulta difícil, como vimos, pensar en términos de resistencia cuando precisamente estamos hablando de una poética canonizada que ocupa el centro del campo. De hecho de 2005 –año de creación de Mansalva– a la fecha, no se encuentran estudios especializados que sean críticos o que discutan políticamente estas producciones. Por otra parte, tal como señalábamos en el capítulo 5, no discutimos la superposición entre vida y obra que de manera acertada detecta Novelli en esta formación cultural, sino el hecho de que esa vida exprese una vida de derecha. Una excepción interesante es la de Hernán Pas que desde las páginas de *El espinayo*, revista dirigida por José María Pallaoro, integrante de la formación cultural que abordaremos en el próximo capítulo, expresa: “tampoco se trata, como hace cierta crítica actual, en ver fuerza crítica, esto es, política, en poesía que parece fatalmente atada al *gesto pop* (y acá quisiera sostener que la supuesta ‘red’ que propaga estas nuevas subjetividades es más bien efecto de una ideología dominante que una inflexión del discurso crítico) [...] Efecto [...] de una crítica *desviada* que termina por adoptar en sus premisas básicas la imposición teórica de una despolitización” (Pas, 2007: 23).

⁵⁸⁸ Sirva de ejemplo la preocupación que manifestaron algunos poetas de los noventa con los que conversamos de manera informal para esta tesis por temor a que quedara registrada alguna crítica a sus contemporáneos. En un campo tan restringido el desacuerdo implica el riesgo de ser excomulgado.

de la estética se expresa, como vimos, en la utilización de las conversaciones entre amigos como dispositivo para la construcción del poema.

Por último, señalamos que Mansalva desempeñó un rol preponderante en el rearmado del campo de la poesía con posterioridad a 2001 y logró imponer la lógica de la *fratria* por sobre el *polemos* como factor determinante y hegemónico para los distintos posicionamientos. Esta forma de acción se puso de manifiesto en uno de los títulos de Garamona –*Odio la poesía objetivista* (2016)–, que como veíamos, se propuso visibilizar el agotamiento del objetivismo como estética hegemónica. Provocando a los epígonos de *Diario de poesía en el siglo XXI*⁵⁸⁹–abre el poemario con un epígrafe de Martín Prieto que dice “No te olvides de la música / pero no te olvides tampoco de que la música cambia”-⁵⁹⁰, pero también las propias condiciones de producción, como cuando señala que todos los poemas fueron improvisados por teléfono:

El proyecto surgió de la idea de hacer poemas sin inspiración alguna, dejándome llevar por la corriente propia que generaban las palabras. Fue una especie de experimento, que hice con mis amigos desde octubre de 2015 a febrero de 2016, guiándome bajo la premisa que debe ser un acto experimental y colectivo (2016: 73).

Con motivo de la presentación del libro, expresaba: “podría inventar 50 poemas en un rato, de hecho cada vez que me preguntan qué es un texto objetivista lo hago, con muy buenos resultados, aunque siempre son parodias: no me gusta cuando la poesía se transforma en un sachet que se puede rellenar con cualquier cosa” (Aguirre, 2016).

Sin embargo, en los poemas no se construye un adversario para esa crítica. Por el contrario, el dispositivo ejerce seducción sobre el poeta y el combate no va más allá del título y la experimentación técnica. Garamona se encuentra en una situación semejante a la de Tamara Kamenszain –también autora del catálogo a partir de su inclusión en *Medusario* (2010)- en *Una intimidad inofensiva* (2016), libro de ensayos que desde el título parece distanciarse de los minimalismos y el giro subjetivo en la literatura en sus versiones más despolitizadas, pero que sin embargo contribuye a su consagración. Es como si los autores advirtieran el desgaste de esta escritura epigonal de los Noventa pero no se animaran a poner en cuestión una serie de consensos implícitos que, como veremos

⁵⁸⁹ Podemos interpretar la tapa del libro, “El pecado es todo aquello que no es necesario” (2011) de Mondongo, que consiste en varios pescados muertos apilados, como un homenaje y a la vez una denuncia del olor a podrido que produce esta estética en la actualidad. La metáfora es la misma que encontrábamos en Gambarotta cuando recurre al comienzo del *ABC de la lectura* [1934] de Ezra Pound.

⁵⁹⁰ Estos versos fueron publicados como epígrafe en *La música antes* (1995) de Prieto y remiten a la “Oda sobre una urna griega” de John Keats: “Son dulces las cadencias que oímos, y aún más dulces / las que nunca escuchamos; seguid tocando, pues, / suaves caramillos, aún con más atractivo, / no al oído, al espíritu, canciones inaudibles” (Keats, 1995: 161).

a continuación a propósito de la presentación de *Si Hamlet duda, le daremos muerte* (2010), actúan con mucha fuerza gravitacional en el campo de la poesía. Es decir, estaríamos ante dos casos, uno poético –*Odio la poesía objetivista*– y otro crítico –*Una intimidad inofensiva*– en el que no termina de decantar una problematización estética y política. Posiblemente, éste sea un modo de evitar romper los consensos que sostienen en equilibrio el subcampo de la poesía.⁵⁹¹

*

En este capítulo, nos propusimos examinar las correspondencias que se dan entre el trabajo que realiza Garamona como editor y escritor. En Mansalva, la reivindicación aireana de la vanguardia estética se torna “clásica” a partir del rescate de distintos textos paradigmáticos de otros momentos históricos. En este sentido, intentamos mostrar que la formación cultural autodenominada de vanguardia se propone continuar distintas tradiciones de ruptura del siglo XX. Por otra parte, abordamos algunas de las operaciones realizadas sobre distintas tradiciones y autores, destinados a integrar a Belleza y Felicidad en la tradición de la “poesía de los noventa”. Consideramos que la emergencia de Mansalva contribuyó a dar por concluidos los enfrentamientos críticos que analizábamos en el capítulo anterior entre las dos corrientes predominantes de los Noventa, la realista y la pop.

Los últimos cuatro años neoliberales no han producido efectos en el hacer de esta formación cultural –salvo la caída abrupta de los títulos editados por año (18 en 2014, 12 en 2019) con motivo de la caída del consumo y las políticas de ajuste–. En el catálogo, persiste la *fratía* y se sigue evadiendo el *polemos*. Uno de los problemas de la clave de lectura aireana, caracterizada por la indiferencia, que rige las selecciones del catálogo editorial radica en la tendencia a juntar estéticas divergentes o tensionadas que tienden a diluir el potencial crítico de algunos textos que quedan procesados por una cadena equivalencial. Así, por ejemplo, encontramos dentro de la misma colección *INRI* de Raúl

⁵⁹¹ Dice Tamara Kamenszain a propósito de la elección del título: “Era un riesgo ese título, sí; no lo pensé como una provocación, me salió así. Yo podría haber elegido un título mucho más neutral, académico, como “Las intimidades de hoy” o, para ser todavía más sofisticada, “Intimidades éxtimas” (...) Había gente que me decía que podía sonar despectivo y me preocupó en un momento, pero después me di cuenta de que no podía obviarlo porque ahí estaba el oxímoron, la paradoja, que es lo que a mí siempre me interesa buscar. Es como (sin querer compararme, ¡por favor!) cuando Jean-Luc Nancy pone “la comunidad inoperante”: “inoperante” suena despectivo, pero él no lo usa desde ese lugar; todo lo contrario” (Tenenbaum 2016).

Zurita, que es un homenaje a las víctimas de los vuelos de la muerte de la dictadura chilena: “Un país de desaparecidos naufraga en el desierto. La / proa de los paisajes muertos naufraga hundiéndose / como la noche en las piedras. El sol ilumina abajo una / mancha negra en el medio del día. A la distancia / parecería una mancha, pero es un barco sepultándose / a pleno sol con su noche en los pedregales del / desierto. Si ellos callan las piedras hablarán” (2013: 60); y *Cruz de sal* de Ama Amoedo, un libro rociado de perfume –la autora diseña fragancias–, que recuerda a las niñas perversas de Silvina Ocampo, donde se realizan afirmaciones que solo puede hacer una clase beneficiada por la impunidad: “Me río y me río / si no hay castigo / de espera y de hastío” (2016: 44).

Como vimos, tensiones semejantes se observan al interior de la obra de Garamona, cuya búsqueda de la obra total, al modo aireano, corre el riesgo en ocasiones de caer en un esencialismo artístico que opera denegando en las obras su componente de justificación y propósito. La poesía de Garamona, si bien está en íntima relación con el neobarroco de los Ochenta y el kitsch-pop de Belleza y Felicidad, ensaya distintas fugas respecto de estos modelos. En primer lugar, recupera varios tópicos de la tradición barroca del Siglo de oro español; en segundo lugar, deshecha la parodia de la corriente pop. Algo semejante ocurre con las corrientes realistas: mientras que en algunos poemas se asimila un tono que tiende a la idealización de la autodestrucción y la indigencia, estas escenas suelen desplazarse de la urbe al campo y forman parte de experiencias que refuerzan los vínculos comunitarios, en celebraciones que remiten a la fiesta barroca. Por último, en los últimos libros encontramos una reelaboración de ciertos módulos testimoniales que encontrábamos en los primeros poemarios del poeta, con alusiones más explícitas a los Setenta y a los efectos del genocidio en el presente. Garamona testimonia, al igual que Araldi, sobre lo que falta, lo que fue borrado, y en esto es posible trazar conexiones entre parte de su producción y las poéticas de hijos e hijas que emergen con posterioridad a la crisis de 2001.

Finalmente, debemos señalar que hay algunas excepciones en las que los autores del sello no se identifican con la propuesta estética y política del catálogo. De hecho, como veremos en el próximo capítulo, Jonás Gómez y Rodrigo Malmsten participaron de la antología *Si Hamlet duda le daremos muerte* (2010) que se propuso visibilizar y discutir determinados consensos del campo así como la canonización de “los Noventa”.

CAPÍTULO 8

Insurrección jacobina. La colección Los Detectives Salvajes (2007-2015)

En el mes de junio del año 2007 apareció el primer libro de la colección de poesía Los Detectives Salvajes de la editorial platense Libros de la Talita Dorada.⁵⁹² El título remite explícitamente a la novela homónima de Roberto Bolaño (1998) en la que un grupo de poetas jóvenes busca los rastros difusos de Cesárea Tinajero, una poeta vanguardista desaparecida en el desierto de México luego de la Revolución (1910-1924). En la ficción Tinajero participa en los años Veinte dentro de una variante del estridentismo que denominó “real visceralismo” y que Ulises Lima y Arturo Belano, personajes principales de la novela, retoman a modo de homenaje y acción de memoria para fundar su propio movimiento de vanguardia en los setenta. Esta formación cultural reacciona contra la consagración de los estridentistas y la posición dominante que han alcanzado con el correr de los años, a partir de la institucionalización de su estética. Belano y Lima son el núcleo de un colectivo en busca de una poesía desesperada, en el que abundan las disparidades de estéticas que confluyen en un movimiento de contornos difuminados. Significativamente al final de la novela los protagonistas contribuyen a dar muerte a la poeta a partir de un encuentro accidentado que simbólicamente alude al peso de las influencias y el parricidio artístico.

El primer poemario de la colección Los Detectives Salvajes se tituló *Versos aparecidos* y Carlos Aiub, su autor, era un militante víctima de la última dictadura cívico-militar. El trabajo de edición fue impulsado por uno de los hijos de Carlos, Juan Aiub, y también por otro hijo de padres detenidos-desaparecidos, Julián Axat. Los editores iniciaban así un catálogo que puede leerse como un montaje, compuesto por los poemarios recuperados de algunos militantes setentistas, víctimas del genocidio (Carlos Aiub, Jorge Money, Rosa María Pargas, Joaquín Areta, Luis Elenzvaig, José Carlos Coronel y Luisa Marta Córica) cuyos cuadernos y libros habían permanecido hasta

⁵⁹² Dirigida por el poeta y periodista José María Pallaoro, comienza en 1998 siendo un proyecto artesanal con vistas a poder editar la propia obra. Recién hacia el año 2003 alcanza cierta regularidad con la edición de al menos dos títulos por año, siendo 2012 el año con mayor cantidad de publicaciones, nueve. Lleva editados más de 46 títulos, la revista de poesía *El espiñero* (2005-2007) y varias plaquetas. En la actualidad, la editorial cuenta con tres colecciones: Tatuaje en el viento, Mescolanza y Alrededores, Los Detectives Salvajes finalizó en 2015.

entonces en archivos familiares o de compañeros de militancia. A su vez, la colección incluyó poemarios o antologías de poemas escritos por hijos de militantes desaparecidos, asesinados o exiliados (Juan Aiub, Emiliano Bustos, Julián Axat, Nicolás Prividera, María Ester Alonso, Pablo Ohde, Alejandra Szir, Jorge Ignacio Areta, Verónica Sánchez Viamonte y Ramón Inama). Algunos de ellos habían integrado las formaciones culturales que analizamos en capítulos anteriores; mientras que otros autores habían nacido en la posdictadura (Mariano Schuster, Guillermina Watkins, César González).

Las acciones de memoria, como las emprendidas por esta colección, son productos simbólicos de su época y están relacionadas con un tiempo político específico. El surgimiento de la editorial, en 2007, es el resultado -no lineal- de aquello que Elizabeth Jelin (2001) denomina como una coyuntura particular de activación de ciertas memorias en torno al pasado dictatorial. A propósito, pueden señalarse tres hitos fundamentales que vehiculizan la emergencia de esta nueva coyuntura, los cuales son síntoma de un movimiento cultural más amplio que tiene al movimiento de Derechos Humanos como su gran articulador. El primer hito fue la crisis de 2001 que culminó trágicamente con 38 muertos a raíz de la represión por parte del gobierno del entonces presidente Fernando De la Rúa, durante las jornadas del 19 y 20 de diciembre y el peso simbólico que significó que miles de televidentes observaran en vivo y en directo cómo la policía montada reprimía y golpeaba a las Madres de Plaza de Mayo. En segundo lugar, la inauguración de la ESMA como espacio de memoria por parte del presidente Néstor Kirchner el 24 de marzo de 2004. Por último, la primera sentencia en una causa por Crímenes de Lesa Humanidad con el fallo Simón, del año 2006.

En el presente capítulo analizaremos la conformación de un archivo poético en la propuesta poético-política de la formación cultural de Los Detectives Salvajes. Siguiendo a Jacques Derrida (1995) caracterizamos este archivo como un lugar de consignación y un procedimiento de grabado y de recuperación, custodiado por quienes hasta el momento tenían el privilegio de interpretar su código y acceder al mismo. Resulta necesario destacar que bajo la aparente conservación nada de lo que sea traído nuevamente al presente continúa siendo lo mismo que fue. Los poemarios de algunos militantes de los setenta publicados por primera vez son la huella de otros contextos de producción y recepción que adquieren nuevos sentidos en el marco de la colección y producen un acontecimiento al mismo tiempo que ofician como registro del pasado. El archivo propone un nuevo orden a aquello que parece caótico –las representaciones sociales sobre

los Setenta–, por ello Derrida define al archivo como archi-político, en el sentido de que sienta las bases de la dinámica política en su presente de efectuación.

El archivo que construyen Los Detectives Salvajes es un archivo menor que no recupera a poetas consagrados o que participaban del campo de la poesía en los Setenta – salvo el caso de Jorge Money y en menor medida Luis Elenzvaig y José Carlos Coronel que contaban con escritos publicados al momento de sus asesinatos–, sino que da a conocer también escritos íntimos, privados, de militantes que por lo general no se veían a sí mismos como poetas. A continuación analizaremos los procedimientos y concepciones acerca de la poesía que la formación cultural tomó de esta tradición residual –desde la óptica dominante del campo– para discutir con las líneas hegemónicas del mismo. Ubicaremos la propuesta editorial dentro de lo que Julio Premat define como “vanguardia política” y analizaremos la síntesis entre poesía y política que propone Julián Axat en su escritura. Por último, nos detendremos en las polémicas ocasionadas con motivo de la presentación de la primera antología del sello que se propuso discutir con los consensos que para 2010 habían establecido el canon respecto de la “poesía de los noventa”, así como con algunas cuestiones propias del campo de la política –los dispositivos utilizados para la construcción de un proyecto emancipador– o de los Derechos Humanos –la eficacia de algunas acciones de memoria sobre los Setenta–.

Un territorio poético de memorias

“en el mundo actual,
tenemos un déficit político
que dificulta la comprensión de lo que pasó.
O bien lo inserta en la historia privada y personal,
o bien lo exalta como un ‘símbolo de la historia heroica
de una juventud maravillosa que entregó su vida sin más ni más’
(¿alguien entregará la vida sin más ni más?)”
Pilar Calveiro, Política y/o violencia (2005)

En los capítulos previos decíamos que la fase de realización simbólica de un genocidio – tal como la define Feierstein– establece las formas de narrar, recordar y representar su realización material. A propósito de ello, consideramos que el hecho de que en la vuelta a la democracia ciertas zonas del campo literario de los sesenta-setenta hayan sido olvidadas o negadas por sus pares, como ocurrió con la obra de Miguel Ángel Bustos o con algunos de los poetas recuperados por Los Detectives Salvajes: Jorge Money, José Carlos Coronel o Luis Elenzvaig; así como la demora que tuvo la reposición pública de

los poemas escritos por militantes desaparecidos que podrían haber desarrollado una trayectoria dentro del género como Luisa Marta Córca,⁵⁹³ da cuenta de estos mecanismos de reproducción simbólica.

El propósito de Julián Axat y Juan Aiub de contribuir a la construcción de memoria desde la edición de poesía los emparenta con la definición más general que Elizabeth Jelin (2002) propone acerca de los “emprendedores de memoria”, caracterizados por la creatividad y la novedad discursiva: “en tanto sujetos que se involucran en su proyecto pero también comprometiendo a otros, generando participación y unas tareas organizadas de carácter colectivo” (48). La agencia de estos sujetos no representa el pasado sino que incorpora performativamente⁵⁹⁴ el pasado en el presente. Tal como veremos, la performance de la recuperación de un legado poético menor de los setenta vehiculiza la transmisión de memoria generacional, a la vez que produce manifiestos estéticos y expresa el sentido de identidad de un grupo en su accionar presente; como dice Diana Taylor, “los actos corporalizados y representados generan registros y transmiten conocimiento” (2016: 57).

En efecto, los familiares, convertidos en “guardianes de la memoria” ceden libretas a los editores con los escritos de militantes desaparecidos,⁵⁹⁵ mientras que los excompañeros de trabajo ofrecen realizar las presentaciones de los poemarios en lugares simbólicamente representativos de la vida de los poetas, por ejemplo *Aquello que no existe todavía* (2013) de José Carlos Coronel fue presentado en una esquina de la ciudad de Tucumán en la que durante los Setenta tuvo su sede la Juventud Peronista, donde comenzó a militar Coronel.⁵⁹⁶ El territorio de memorias posibilita entonces la puesta en

⁵⁹³ En los casos de Carlos Aiub, Joaquín Areta y Rosa María Pargas se publicaron los poemas escritos en libretas personales. En estos casos resulta más difícil establecer si se veían a sí mismos como poetas y qué intenciones tenían de publicar lo producido. Sin embargo, desde la perspectiva de Feierstein su tardía publicación es un signo de la realización simbólica del genocidio dado que estos escritos permiten discutir con varias representaciones hegemónicas sobre la militancia revolucionaria que se promovieron desde el Estado desde el retorno de la democracia.

⁵⁹⁴ Desde los Estudios de la Performance que surgen en Estados Unidos a fines de la década del '60, a partir de las investigaciones en las áreas de teatro y artes visuales, Diana Taylor (2016) define a la performance como “un proceso, una práctica, una *episteme*, un modo de transmisión, una realización y un medio de intervenir en el mundo” (50-51).

⁵⁹⁵ Se publicó *Versos aparecidos* (2007) de Carlos Aiub, *En la exacta mitad de tu ombligo* (2009) de Jorge Money, *Siempre tu palabra cerca* (2010) de Joaquín Areta, *Hubiera querido* (2010) de Rosa María Pargas, *Cuando seas grande* (2011) de Luis Elenzvaig, *Aquello que no existe todavía* (2013) de José Carlos Coronel y *La niña que sueña con nieves* (2015) de Luisa Marta Córca. Ver en el Anexo I el catálogo completo.

⁵⁹⁶ Cada presentación de los libros de poetas asesinados por la represión consistió en un acto político y de homenaje a la víctima y a su militancia. Siguiendo a Da Silva interpretamos estas presentaciones como acontecimientos que “hacen que cada espacio del territorio de memoria adquiera sentido y gane visibilidad en el tiempo histórico, y pueda transformarse en un ámbito bien demarcado donde se transmite y se consumen memorias colectivas para públicos que no necesariamente vivieron el tiempo real de la represión

escena de una pluralidad de verdades y el archivo poético que conforma el catálogo es susceptible de ser utilizado en distintos espacios, con vista a objetivos diversos: la investigación histórica, la denuncia periodística, la construcción de narraciones familiares, una reconstrucción más completa del campo literario de los setenta, o inclusive, como ocurrió con *Virgencita de los muertos* (2012) de Nicolás Correa, el poemario se transformó en prueba judicial en la causa por el crimen de Candela Sol Rodríguez.⁵⁹⁷ Además deberíamos tener en cuenta las reapropiaciones de la voz de los poetas asesinados que se dan en cada nuevo aniversario del 24 de marzo de 1976, o cada vez que desde algún sector político se intenta homenajear a los compañeros caídos.

En este contexto, el proyecto de la colección desempeñó un rol social y político porque, al facilitar un medio para llenar ese vacío dejado por la dictadura, acompañó a los familiares en el proceso de búsqueda y duelo, propiciando la transformación de la memoria individual y colectiva, mediante un proceso de búsqueda de verdad, justicia y encuentro intergeneracional. Por esta razón, analizando el catálogo debemos considerar la doble naturaleza de estos libros: son objetos que operan como “vectores de memoria” (Rouso, 2012) y a la vez son producciones simbólicas destinadas a ser leídas como poesía. Esto, de algún modo, sitúa a los libros en un entrelugar entre el campo de los Derechos Humanos, las acciones de memoria, y el campo editorial –el circuito de las pequeñas editoriales de poesía–. Un entrelugar que podría leerse –en términos de Rancière (2017)– en tanto política de lo literario en sus efectos, porque produce un borramiento de

militar” (2002: 73). *Versos aparecidos* (2007) de Carlos Aiub fue presentado en El Galpón de La Grieta en La Plata, *En la exacta mitad de tu ombligo* (2009) de Jorge Money fue presentado en el Museo de la Memoria de La Plata y en el Centro Cultural de la Cooperación en Capital Federal, *Siempre tu palabra cerca* (2010) de Joaquín Areta fue presentado en la “Sala José Luis Cabezas” de la Cámara de Diputados de la Nación, *Hubiera querido* (2011) de Rosa María Pargas fue presentado en el Anfiteatro de la Asociación de Trabajadores del Estado (A.T.E.) en Capital Federal, *La niña que sueña con nieves* (2014) de Luisa Marta Córca fue presentado en la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de La Plata. *Cuando seas grande* (2011) de Luis Elenzvaig nunca fue presentado por un conflicto que tuvieron los editores con otros emprendedores de memoria de la Secretaría de Derechos Humanos del Colegio de Abogados de Lomas de Zamora.

⁵⁹⁷ Correa era vecino de Carola Labrador, madre de Candela Sol Rodríguez, una niña de 11 años que en 2011 fue secuestrada y asesinada, como consecuencia de un ajuste de cuentas que implicaba una trama secreta entre el poder político, las fuerzas de seguridad y una banda de narcotraficantes y piratas del asfalto. Al publicarlo, los editores lo envían como material para la Comisión Candela que se había conformado en la Legislatura bonaerense. La poesía se convierte así en testimonio. Cuando Axat explica el objetivo que se propuso como editor del libro ofrece una síntesis de los intereses temáticos que guían la colección: “Hicimos toda una especie de rosca con el libro. Se lo mandamos a la Comisión Candela para que lo citen a declarar como poeta vecino. Ahí había un testigo, estaba la mezcla entre poesía y realidad, poesía y compromiso, el tema de la violencia institucional que para mí era otro de los ejes de Los Detectives. Nico vivía al lado de musulmán también, hablaba ya no de los pibes presos sino de las pibas que son víctimas de los narcos o la trata de personas, que también era otro costado para trabajar el tema del sacrificio y la poesía” (Entrevista a Axat, 28/02/2018).

fronteras: la edición supone en sí un acto de denuncia de sujetos aniquilados por las prácticas genocidas del Estado, y a la vez, pone en circulación una voz poética desconocida señalando el destino que tuvo ese sujeto.

Con *Versos aparecidos* (2007) de Carlos Aiub, el primer título de la colección, los editores buscaron poner en circulación la producción poética de un militante desaparecido, haciendo perdurar su voz en el tiempo, más allá de su ausencia, como un modo de restituir esa voz silenciada. La narración de los editores sobre el origen de la colección se inscribe metonímicamente en las búsquedas que debieron emprender como generación. El 10 de junio de 1977, Carlos Aiub, geólogo, vendedor de libros y militante del Movimiento Revolucionario 17 de Octubre (M-17) fue secuestrado en el centro de la ciudad de La Plata. Un día antes, habían secuestrado a su esposa, Beatriz Ronco, y a su hermano Ricardo Aiub –que también militaban en el M-17- en una casa de Los Hornos. La vivienda que Beatriz y Carlos alquilaban en Tolosa fue allanada a los pocos días. Los padres de Beatriz Ronco enviaron las pertenencias que sobrevivieron al saqueo y al robo, a la familia Aiub que vivía en Coronel Dorrego, Provincia de Buenos Aires. Ellos conservaron cada una de las cosas que recibieron: ropas, juguetes, papeles, documentación, trofeos de la adolescencia. Cuando el padre de Carlos Aiub falleció, en 1995, esas pertenencias pasaron a sus nietos, Ramón y Juan (quien entonces vivía y estudiaba en La Plata). En una caja de zapatos, los hermanos encontraron un cuaderno Éxito con 30 poemas escritos por su padre. Dado que son muy pocos los poemas que tienen tachaduras o correcciones y la letra es muy prolija, realizando un improvisado pero meticuloso trabajo filológico Juan concluyó que se encontraban ante un escrito pasado en limpio de versiones previas. Incluso existen conjeturas de que en el allanamiento los grupos de tareas se llevaron otros cuadernos con más poemas.⁵⁹⁸

Pues bien, esta anécdota, revela el modo en que los escritos recuperados y publicados por la colección son el resto de un primer acto de interpretación crítica, el de

⁵⁹⁸ Como antecedente, antes de tomar la decisión de publicar los escritos de su padre, Juan Aiub al igual que otros hijos de desaparecidos, en la búsqueda por construir una narración de su identidad, por comprender la vida de sus padres, realiza un corto documental en 2004 titulado *Ricordis*, en el que reconstruyó a partir de un archivo fotográfico y la voz de testimonios del Archivo biográfico familiar Abuelas de Plaza de Mayo, la historia de los hermanos Aiub (Carlos, Ricardo Emir y María Concepción). Este documental tiene muchos puntos en común con otros realizados por hijos e hijas de militantes desaparecidos/as o asesinados/as del interior del país que se caracterizan por ser en un primer momento un documento destinado a un público familiar y que luego se convierte en un documento público. El objetivo de los creadores a diferencia de Albertina Carri o Nicolás Prividera no es dedicarse a la realización cinematográfica, sino más bien intentar comprender y discutir con lo que la memoria hegemónica de los Noventa intentó ocultar en el nicho de la historia e intervenir en los silencios y las complicidades que al día de hoy se reproducen en los pueblos del interior.

los militares que no destruyeron lo que consideraban intrascendente, sin embargo los cuadernos que sí robaron son un archivo literario que, en tanto huella, sus hijos aún ansían reponer. Esto nos lleva a pensar en lo que señala Miguel Dalmaroni a propósito de Arlette Farge cuando dice que: “‘el archivo no es un stock [y...] representa constantemente una carencia’ porque cada contingencia que descubre abre una grieta en algún relato, versión, estereotipo o expectativa previa” (2009: 11).

A principios de 2007, con motivo del 30 aniversario de la desaparición de su padre, Juan Aiub decide finalmente publicar los poemas en formato web. El título del dominio era *Versos aparecidos*. Posteriormente en el mes de marzo, contacta a Julián Axat, amigo y compañero de H.I.J.O.S., para que escribiera el prólogo de la publicación de los poemas en internet. Él intercede en el envío de los poemas a José María Pallaoro, quien acepta rápidamente la propuesta y ofrece su editorial para crear la colección Los Detectives Salvajes, que sería dirigida por Aiub y Axat.⁵⁹⁹

Un antecedente destacado por los editores como posible influencia de su proyecto fue la publicación de las antologías *Escritos en la memoria. Antología de escritores asesinados y/o desaparecidos entre 1974 y 1983 en la República Argentina* (Secretaría de Cultura de la Nación - Imago Mundi, 2005) y *Palabra viva. Recopilación integral de textos de escritores y escritoras desaparecidos y víctimas del terrorismo de Estado* (SEA – CONABIP, 2005).⁶⁰⁰ Ésta última antología fue útil para el hallazgo por parte de Axat y Aiub de los poemas inéditos del periodista y poeta Jorge Money,⁶⁰¹ publicados en el cuarto volumen.

En *Palabra viva* se publicó un caligrama inédito de Jorge Money que simula el cuerpo de su mujer embarazada. Según recuerda Gonzalo Chaves, citado por Lalo Paineira en el epílogo de *En la exacta mitad de tu ombligo* (2009), la antología que Los

⁵⁹⁹ En palabras de Axat, él se había acercado a La Talita Dorada y a Pallaoro a partir de su colaboración en *El espiniyo* n° 5/6 (2007) “en la edición de esa revista medio que nos encontramos todos y Los Detectives surge de esa mezcla entre la lectura del libro de Bolaño, la aparición de Juan con el texto del papá, la idea de Pallaoro que me había tirado hacia un montón de armar una subcolección dentro de La Talita Dorada, sobre el tema que yo quisiera, y yo no sabía de qué tema, entonces un día le fui con la idea de armar esto. Un poco eso” (Entrevista a Axat 28/02/2018).

⁶⁰⁰ Dice Juan Aiub a propósito de la lectura de *Palabra viva*: “Ese libro fue una piedra fundamental para nosotros, pero queríamos irnos de ese esquema más testimonial y llevarlo a un plano más poético y seleccionar lo que era poesía de lo que era prosa y ver qué material había además de eso poco que se publicaba en *Palabra viva*” (Entrevista a Aiub 09/03/2018).

⁶⁰¹ Money cursó estudios de Derecho en la Universidad de El Salvador y de Sociología en la Universidad de Buenos Aires. Comenzó su militancia en el Movimiento Nueva Argentina, posteriormente ingresó en las Juventudes Argentinas por la Emancipación Nacional (JAEN). Al momento de su secuestro por parte de la Triple A el 5 de mayo de 1975 era delegado del Sindicato de Prensa en el periódico *La Opinión* y militaba en la Juventud Trabajadora Peronista (JTP). Su cuerpo sin vida y con signos de tortura fue hallado tres días después en los bosques de Ezeiza.

Detectives Salvajes le dedican a Money, el poema fue escrito sobre una fotografía de Manés, esposa del poeta. A diferencia del libro de Aiub, Money sí había llegado a desarrollar en vida su oficio de poeta. Llevaba publicados dos poemarios: *Nuevas elegías a mí mismo* (1967) en Montanari editores y *María Cuatropasos* (1969) en la editorial Sudestada de Eduardo Luis Duhalde y Rodolfo Ortega Peña. Además, en 1973 con el Centro Editor de América Latina publicó dos ensayos periodísticos *El Maccarthysmo* y *Banqueros, financistas y capitanes de la industria*.

Con este título se concreta el primer hallazgo de los editores en su misión de restituir y publicar a los poetas desaparecidos. Contactan al poeta Alberto Szpunberg, quien había cedido a la SEA el poema de Money dedicado a su hijo, y descubren que éste contaba con una carpeta de poemas inéditos que el poeta le había entregado para su lectura y evaluación antes de que lo asesinaran. En 1977 Szpunberg se había exiliado en Barcelona llevando consigo los escritos de su compañero. Con el material inédito, los editores contactaron a Matías Money, hijo de Jorge, quien desconocía la existencia de estos poemas y los cedió para su publicación. El nuevo contexto de aparición, dentro de una colección que se propuso conformar un archivo poético de la militancia de los Setenta, produjo algunos diálogos buscados y otros inesperados con el resto de las publicaciones del catálogo e inscribió a los poetas de la formación dentro de la tradición que Martín Prieto (2007) denomina “sesentasetentismo”.

Los poemas de Money son susceptibles de leerse en sintonía con la poética que proponía Francisco Urondo durante el mismo período. Se advierte tanto la utilización de un lirismo que abunda en coloquialismos, como también la huella de un proceso que María Fernanda Alle –en “*Del otro lado* de Paco Urondo: Búsquedas, interrogantes, respuestas” (2011)– describe a propósito de la poética de Urondo alrededor del año 1967, en términos de un umbral entre la figura del intelectual comprometido y la del intelectual revolucionario (retomando la conceptualización de Claudia Gilman, 2013). Se trata de poemas en los que todavía la moral revolucionaria no anula el hedonismo “pequeño-burgués”. Así, según Alle “la exploración en los trazos del yo poético involucra, entonces, todos los aspectos y facetas más complejas de la realidad del hombre, como si la vida en su totalidad lograse su sentido más cabal mostrando las inquietudes, las dudas, los anhelos y apetencias, los aspectos paradójicos del ser humano” (Alle, 2011: 106).

Una de las características retóricas más sugestivas de estas escrituras radica en la utilización de la invectiva y la diatriba, la injuria y la polémica. Teresa Basile (2015) denomina “intelectual armado” a la figura que cristaliza en el enunciador diseñado por

los escritores que publican y mantienen una presencia activa en el campo entre la segunda mitad de los Sesenta y la dictadura de 1976. Este modelo de enunciación cuenta con una larga tradición que se extiende a períodos previos a la conformación de un campo literario autonomizado y vehiculiza:

una retórica de combate, el empleo de un registro cercano a la arenga política (en la línea martiniana de *Nuestra América*), próximo al discurso guerrillero en el empleo de una palabra casi oral, en la furia de las aseveraciones y afirmaciones (...) una lengua que recupera del Calibán de Shakespeare el “saber maldecir” y que trama una galería de intelectuales maldicientes, entre los cuales se encuentran José María Heredia, José Martí y Fidel Castro, antecesores del intelectual armado de los '60 (43).

A modo de ejemplo, leemos esta retórica de trinchera que construye polémicamente un contrincante político –y que va a estar presente en todos los poetas recuperados por los editores de la colección–, en “De la muerte, los ritos y otras cosas” de Money, poema que cierra con la siguiente plegaria: “Escuchad: / que ya ahora tenemos nuevos muertos. / Y nuevos presos. / Y nuevos odios, / para odiar con más fuerza aún, / de la que odiábamos. / Democrisis. / Democrucis. / Democristo. / Democrato. / Democracia... / HIJA DE PUTA! / Amén” (Money, 2009: 20).⁶⁰²

En la poesía de los hijos que publican en la colección vamos a encontrar una apropiación de la tradición del “intelectual armado” que contribuye a dotar de sentido la idea de una poesía salvaje. Por ejemplo en *Gotas de crítica común* (2011), Emiliano Bustos arremete contra “Un poeta de nuestro tiempo”:

Sabemos que el poeta, con su tic tac, / mete y saca de las agujas / que piensa unos terrones de azúcar / para mejorar un poco la situación, / de por sí amarga. // Por lo menos podemos señalar / a unos cuantos pasteleros / saliendo del nervio podrido a degustar. // Pero algunos se emborrachan. / Y ahí está: el gordito cabeza de verga / posa inorgánico; unas tacitas / con inscripciones artesanales / cuelgan numerosas y equidistantes / por detrás, / y se lo ve sin los anteojos de sol / que suelen alumbrar / sus alumnos falderos / venidos de todo el país / de la poesía. / Le inflamamos el culo / y ahora no nos deja dormir. // Pero la cosa es así. // Por eso, volviendo al azúcar, / hay una tradición entre nosotros, / vieja como solo ella puede saberlo, / y es el tiempo, ¿no? / Los poetas no deberían / echar a andar esos rumores en un reino / que no existe. / Todos plantamos / en huecos que no hicimos. / Entonces, viejo, / ¿de qué te la das? / Podés tironearle al cangrejo una pinza, / pero la playa esconde un ejército / que ni siquiera conoce al luchador perdido” (Bustos, 2011: 55-56).⁶⁰³

⁶⁰² Este poema nos recuerda el comienzo de *Metales pesados* (1999) de Alejandro Rubio y pone en evidencia parte de la tradición con la que dialoga el grupo de *poesía.com* en el intento de repolitizar la escritura en la segunda mitad de los Noventa.

⁶⁰³ Nicolás Prividera por su parte, cuestiona la línea de la poesía realista de los Noventa con una reescritura de “Howl” de Allen Ginsberg: “He visto / a las mejores cabezas de mi generación / destruidas por la estupidez. / Jóvenes repitiendo viejos / gestos frívolos, entregados / al mercado como antes a la expulsión / de los mercaderes, en tiempos en que los poetas / profesan / la displicencia a cambio / de un lugar en la Academia, voceando / espejos de colores, usando la palabra / justa sólo / para recibir un premio municipal / o el retiro anticipado [...] El menemismo fue como la polio: / al que no lo mató lo dejó paralizado. He visto / reputados intelectuales alabando / las mismas tristes novelitas que ayer / -cuando estaban en la

Por otra parte, en el caso de Carlos Aiub, el soporte en el que escribe –una libreta de apuntes– le permite polemizar con sus propias convicciones o poner en duda el optimismo que todo militante debía exteriorizar con el afuera, para sostener la moral colectiva:

es confuso lo que siento y lo que escribo / otra vez tirado sin saber muy bien por qué / los ojos que se nublan esperando el micro / los puños cerrados mientras caminás / la agresividad que por momentos te empuja / imágenes gritos de victoria y esperanza o ganas / de ser una cosa tenue llevada por el viento y volver a nacer / las dudas por saber si alcanza sólo con el / voluntarismo el ir de aquí para allá el odio y el amor / juntos en cada palabra o en cada mirada / si alcanza con el optimismo o el querer limpiar / a medio mundo / si alcanza la puteada la bronca / esas son las dudas / hasta donde llega el optimismo / qué hay más allá de una teoría revolucionaria / qué es lo que espera y si no espera nada / uno se pregunta para qué carajo morir por amor (Aiub, 2007: 25-26).

Los poemas de la libreta se formulan en un espacio de total desnudez del individuo, abierto a todas las reservas y todas las dudas según una tradición intimista o confesional de la poesía, frente a un sentido monolítico articulado en torno al compromiso político. Las tensiones entre la moral revolucionaria y la división social del trabajo en la sociedad burguesa forman parte de esa experiencia del yo lírico que se pone en tensión en el poema. De hecho, éste se organiza en base a proposiciones enfrentadas: amor/odio, optimismo/pesimismo, certeza teórica/dudas en la praxis, etc.⁶⁰⁴

El tercer poemario recuperado, el sexto dentro de la colección, *Siempre tu palabra cerca* (2010) de Joaquín Areta, también fue una libreta que sobrevivió al despojo,⁶⁰⁵ tres

Vanguardia, jugando / a la Revolución- detestaban. He visto / poetas con claqué, cuyo currículum invoca / el espíritu irredento del pero-ni-ismo / (ese mito surgido del craso amor de los arrabales, / que hoy solo sirve –a duras penas- para edulcorar / una épica del fracaso, y acaso / aparatear intendencias y cafés literarios), chapeando / patotas en las fuentes y morochos sin abasto / para darse aires de conurbano, y conseguir al menos / un puestito desde el que balconear la viveza / populosa del movimiento, soñándose / plebeyos por fatigar un civilizado barbarismo / por verso imaginándose malditos / y siendo simplemente malos [...] (Prividera, 2010: 158-164).

⁶⁰⁴ Además, en Aiub y Money se exterioriza cierto pedido de explicaciones a la divinidad. Ambos comenzaron su militancia en agrupaciones católicas que en el contexto del Concilio Vaticano II fueron sufriendo mutaciones y rupturas como consecuencia del desarrollo de la Teología de la Liberación en toda América Latina. Por lo tanto, sus confrontaciones en ocasiones volverán sobre antiguas creencias. En “esto debe ser navidad del 72” Aiub escribe: “y entonces todo o casi todo va cambiando / hasta aquel niño que vino si vino / y lo de la paz que trajo / pensás basta del opio” (Aiub, 2007: 51). En “El poema” Money superpone poesía y divinidad para optar por sus contrarios terrenales, antilirismo y militancia revolucionaria: “Para iluminarte / me encendí en estrellas. / Pero yo no canto al cielo. / Le canto al charco / que me devuelve / mi imagen de barro” (Money, 2009: 35). El anticlericalismo y la sublevación del yo lírico encuentra en las imágenes de *Una temporada en el infierno* (1873) de Arthur Rimbaud un modelo para expresar esa transformación hecha de barro y plegarias, de charcos y diatribas.

⁶⁰⁵ Areta militaba en Montoneros, el 29 de junio de 1978 cuando tenía 22 años fue secuestrado en una cita de la organización y pasa a integrar la lista de los detenidos-desaparecidos. Esa misma noche, su compañera, Adela Segarra, al ver que él se demoraba en regresar, decide abandonar la casa que habitaban junto a su hijo de apenas un año y a otro compañero, tal como indicaban las pautas de supervivencia de todo militante en la clandestinidad. Escapan con papeles de la organización y documentación personal que podría llegar a comprometerlos en caso de un allanamiento. Entre esos papeles Segarra se llevó una libreta de Joaquín en la que éste escribía poemas hasta poco antes del secuestro. Si bien el material fue utilizado por Adela

poemas ya habían sido publicados en *Palabra viva*. Allí leemos preocupaciones semejantes a las que inquietaban a Aiub: “No hay desarrollo lineal, la / mejor teoría puede fallar si se / equivocan los cómo, los cuándo, / el camino es azaroso; lo que / se ganó hoy, mañana se pierde, / la única solución es moverse / en la contradicción con lucidez, / ser una parte más de la contradicción, / negar la palabra santa” (35).

El catálogo de Los Detectives Salvajes realiza un montaje entre los desacuerdos políticos que expresan los militantes de base respecto de la línea de las organizaciones armadas⁶⁰⁶ y la crítica de los hijos a la poesía “comprometida”, “social” o “revolucionaria” en la que inscriben su propia producción. La autocrítica se ubica en el centro de las preocupaciones de la formación cultural. Nicolás Prividera en *Restos de restos* (2012), un libro que puede ser considerado como un manifiesto sobre el campo cultural del siglo XXI,⁶⁰⁷ escribe en la primera parte de “Brecht” contra los artistas que cuando dicen “‘vamos a derramar nuestra sangre’ se refieren a nuestra sangre” (89):

Un pintor, comunista ferviente y cultor del arte / militante, pinta a un negro azotado / por un terrateniente. Uno de éstos lo compra, / e invita al artista a cenar, con la obra / colgada a sus espaldas. El pintor, / con más curiosidad que asombro, le pregunta, / hacia los postres, qué lo atrajo / de esa pintura. “Usted –dice / el terrateniente- ha mostrado muy bien / cómo hay que tratar a los negros [...]” (Prividera, 2012: 88).

Los Detectives Salvajes ponen de manifiesto el carácter creativo de los procesos de memoria y representación, así como su articulación en tanto herramienta de construcción de sentido que da lugar a una utilización del pasado en el presente. Jacques Derrida ha señalado en varios de sus trabajos (Alvaro, 2008) la falsa divisoria que desde Platón lleva a la tradición del pensamiento occidental a marcar una diferencia de naturaleza entre

Segarra como una reliquia de la memoria familiar, siempre que se presentaba una ocasión se atrevía a leer y hacer circular los poemas entre compañeros de militancia en el exilio o con el retorno de la democracia, en las Marchas de la Resistencia y en las conmemoraciones de cada 24 de marzo. Es ella quien se acerca a Julián con el objetivo de editar la libreta.

⁶⁰⁶ Joaquín Areta escribe en las cuatro primeras “Máximas y recomendaciones para un cuadro”: “1°) Ser tan flexible como la / contradicción. Analizar su esencia / con lucidez, situándose apenas / un paso sobre ella, cualquiera sea / su tamaño. // 2°) Negar el dogma como actitud. / Aprender a recibirlo, no para incorporarlo, / sino para analizarlo y / descartar lo que no sirve. // 3°) No aceptar la palabra santa. / Para el cuadro no existe más que lo posible, / y la palabra santa es la afirmación de tal o cual / cosa posible // 4°) Tener como referencia la masa, / ella es la destinataria de su lucha, / y su esfuerzo es conducirla con política. / De esta manera nunca se pierde en el / mar de las contradicciones” (2010: 37).

⁶⁰⁷ *Restos de restos* reúne textos escritos entre mediados de los Noventa y fines de 2010 y en él confluyen poemas, relatos de ficción, textos críticos, junto con extractos de guiones de films nunca realizados: “Ese libro se llama *Restos de restos* porque yo había escrito, incluso antes de *M* [2006], una especie de diario novelado que se llamaba “Restos”, que en algún momento tuve la peregrina idea de publicar y nadie lo quiso, por suerte. Esa versión resumida surge a pedido de Julián Axat para la colección Los detectives salvajes, con textos extraídos de ese texto previo mucho más extenso, mucho más deslucido y desequilibrado (...) Siempre hay mucho de cosa aluvional, para recién en un momento posterior a la escritura o registro, ver qué me está diciendo ese material y articularlo, ponerlo a dialogar con otros, encontrarle un sentido nuevo” (Entrevista a Prividera 03/01/2018).

archivo y memoria. En contraposición, se interesa por los cruces y las relaciones entre ambos en dimensiones que denomina “afueras domésticos” o “prótesis del adentro”:

Teniendo en cuenta la multiplicidad de lugares en el aparato psíquico, [el «*Bloc mágico*»] integra asimismo, dentro de la propia *psyché*, la necesidad de un cierto afuera, de ciertas fronteras entre el adentro y el afuera. Y con este *afuera doméstico*, es decir, con la hipótesis de un soporte, de una superficie o de un espacio internos sin los que no hay ni consignación, registro o impresión, ni supresión, censura o represión, acoge la idea de un archivo psíquico distinto de la memoria espontánea, de una *hypómnesis* distinta de la *mnéme* y de la *anámnesis*: la institución, en suma, de una *prótesis del adentro* (Derrida, 1995: 12).

En este sentido, la colección produce escrituras archivísticas desde el momento que funciona como la inscripción pública de la afectividad de los hijos. A su vez, se advierte una estetización del archivo en las escrituras y el diseño de cada volumen. Los Detectives Salvajes escenifica la construcción de memoria desde la poesía⁶⁰⁸ al mismo tiempo que pone de manifiesto la potencialidad estética de imágenes y textos de archivo para la composición de las escrituras poéticas editadas.

Desde el diseño gráfico,⁶⁰⁹ Leopoldo Dameno acompaña los libros de los poetas desaparecidos con fotografías de manuscritos o libretas y con imágenes de las primeras publicaciones (en los casos en que existieron). Incluso en *Cuando seas grande* (2011) de Luis Elenzvaig,⁶¹⁰ décimo poemario de la colección, encontramos las imágenes escaneadas de las páginas del único libro publicado por el autor en 1972, lo cual transfiere un valor aurático que escapa a la reproductibilidad como límite. Cuando lo entrevistamos, Dameno lo explicaba de la siguiente forma:

Parte del rescate como actitud detectivesca tiene que ver (...) con el objetivo del rescate, ¿qué puede mostrar de ese objeto inicial? Ahí era ir a lo más sencillo, a lo más lineal, no por eso menos profundo que era mostrar el facsímil de eso. Empezó con esa idea en *versos aparecidos* y nos preguntamos si debería estar en todos, aunque sea una fotocopia, aunque esté roto, no importa que no se lea siempre pero es evidenciar que eso de verdad fue encontrado y estaba en un cuaderno. Estos tenían el menor efecto

⁶⁰⁸ Este procedimiento se ve reforzado por las redes afectivas que configuran una comunidad poética que lleva al lector a reencontrarse con otros poetas del catálogo en prólogos, dedicatorias y citas. Por ejemplo, Julián Axat escribe el prólogo a *Gotas de crítica común* (2011) de Emiliano Bustos quien a su vez le dedica el poema “Me recuerdan Severino” y encabeza “La torre y la pantera: tu nombre” con unos versos de *Yluminarya* (2008) de Axat. Uno de los poemas de *Yluminarya* lleva como epígrafe unos versos de *Falada* (2001) de Bustos, mientras que el libro está dedicado a Juan Aiub que escribe el prólogo.

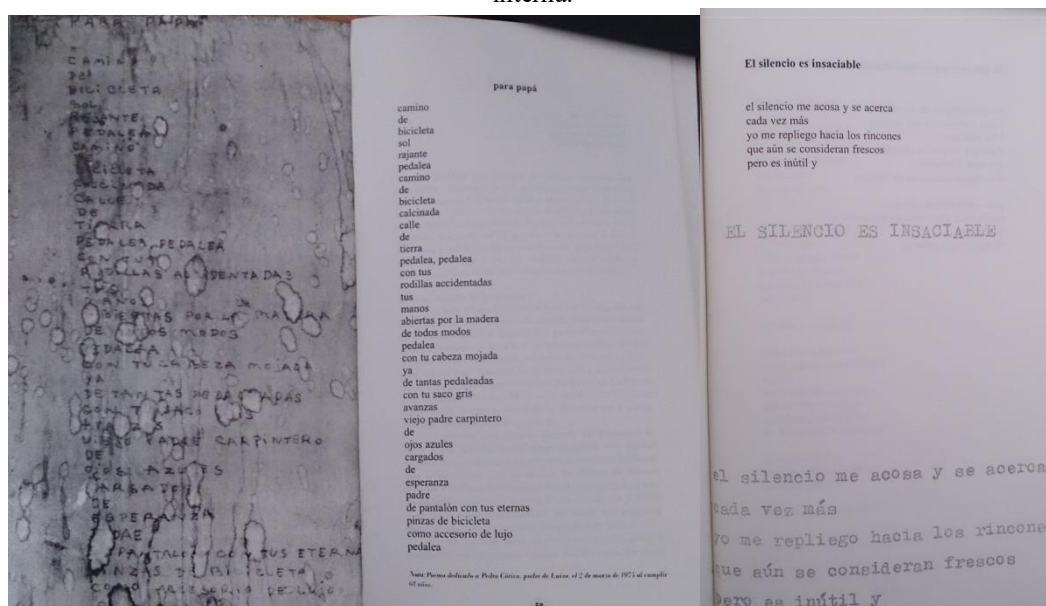
⁶⁰⁹ Emiliana Carricondo, integrante de H.I.J.O.S., fue la diseñadora de *Versos aparecidos* y de *En la exacta mitad de tu omblijo*, mientras que *Entre dos orillas* de María Ester Alonso fue diseñado en Alemania y Dameno se encargó de la diagramación.

⁶¹⁰ Elenzvaig se graduó como Abogado en la Universidad de Buenos Aires y estudió también la carrera de Letras. Escribía teatro y poesía. En 1972 publicó *Cuando seas grande* (Ediciones LH), el poemario que recupera Los Detectives Salvajes. Comenzó su militancia en el Partido Comunista y posteriormente se incorporó al Partido Comunista Revolucionario. Cuando fue secuestrado el 19 de mayo de 1977 ya se encontraba alejado de la militancia política pero seguía trabajando como abogado laboralista. Aún se encuentra desaparecido.

posible [señala el poema de Luisa Marta Córca dedicado a su padre], mi laburo con el *photoshop* para ser concreto era buscar que tenga el mayor contraste y la mayor legibilidad, por eso ese era medio irrescatable pero estaba bueno que juegue como textura y como objeto aparecido (Entrevista a Dameno 23/03/2018).



Detalle de portadas de los poemarios de Elenzvaig, en la que se aprecia la imagen de la primera edición de *Cuando seas grande* [1972] y de Areta, con una imagen de la libreta de apuntes superpuesta a una hoja interna.



Detalle de páginas internas de *la niña que sueña con nieves* (2015) de Luisa Marta Córca y *aquello que no existe todavía* (2013) de José Carlos Coronel donde se aprecia el montaje y la superposición entre el texto original y el de la nueva edición.

Si bien el poema que da título al libro de Elenzvaig remite al espacio de libertad que le brinda la poesía al autor, permitiéndole realizar las aventuras que soñaba de niño, las cuales contrastan con un presente de trabajo en las burocracias judiciales, también manifiesta la estructura de sentir de la generación del setenta, el anhelo de la militancia revolucionaria de que sus hijos vivan la patria socialista por la que ellos lucharon. El título

que decidieron poner los editores a la nota introductoria resulta muy significativo para entender el diálogo generacional que establece la colección: "...¡ya somos grandes!..." se constituye en una réplica al título elegido por Elenzvaig y de ese modo, crea un diálogo entre padres desaparecidos e hijos, entre pasado y presente. En ese diálogo imaginario traído desde lejos e insertado en el presente (del libro que se edita, pero también de quienes lo abrirán y lo leerán) reside parte de la política de la memoria que configura la colección. Si bien el autor no tuvo descendencia biológica, Axat y Aiub, reconociendo como propia la interpelación del título la socializan como un mensaje imprescindible para la generación de hijos e hijas: "obliga a repensar la identidad o la forma que tuvieron, finalmente, nuestras elecciones, o la de ellos sobre lo que (creyeron) seríamos nosotros" (2011: 12). La poética de Elenzvaig se inscribe, al igual que Money, en la línea de la poesía coloquial de los sesenta (Eduardo Romano, Julio Huasi, Roberto Santoro, Julio César Silvain) que tuvo en *Argentino hasta la muerte* (1954) de César Fernández Moreno un precursor.

Estaba muy presente en los autores de esta corriente la idea de que la poesía debía ser hecha por todos y que los recursos coloquiales romperían con la idea de un lector privilegiado. El lenguaje popular ingresa en los poemas a partir de la utilización de letras de tango, consignas políticas, pintadas callejeras. Hay una búsqueda deliberada de un tono sencillo, oral, que recurre incluso a la repetición y a la rima para hacerse entender y permanecer en la memoria del lector. Esta poética que se proponía dar una respuesta a los conflictivos vínculos entre la esfera de lo político y la de la estética estaba enmarcada en las transformaciones políticas, económicas y culturales que habían atravesado esa década. La Revolución Cubana, la disolución de las antiguas potencias coloniales y las luchas por la liberación del Tercer mundo, se vivía con la convicción optimista de que el mundo entero emergía renovado, y que ese cambio necesariamente debería orientarlo hacia el socialismo. Por lo tanto, esta propuesta discute desde un primer momento con el surrealismo y el invencionismo de los cincuenta por considerarla una literatura alejada del lector popular al que se pretendía interpelar. Mario Ortiz describe la estrategia diseñada por esta generación:

La *situación* efectiva del poeta, su lugar concreto en el contexto de enunciación es uno de los problemas centrales con que se enfrentan. Es necesario una serie de estrategias discursivas que "contamine" al poema en contacto con los discursos sociales, rechazando la idea de que existe a priori un "lenguaje puro" específicamente poético. Esto hace que la poesía desestabilice sus fronteras (murallas más bien) genéricas, y se aproxime a los diversos géneros discursivos que atraviesan lo social (conversacionales, periodísticos, narrativos, ensayísticos, folklóricos, etc.) (Ortiz, 2004).

De esta manera, la palabra poética de Elenzvaig se apropia del lenguaje del enemigo para desenmascarar con sarcasmo el engaño del que es víctima el pueblo trabajador, leemos en “La mueca (o réquiem para una dinastía)”:

Era la mueca de turno / “made in usada” escolástica / ejecutiva y filial / era / la fórmula del occidente / producto revolucionario del siglo veinte / para el mercado mundial de la felicidad / era / “the Kennedy’s dinastía / una mueca de alegría / the best fotografía / industrial / comercial / and financiera / for explotación / and exportación colonial (Elenzvaig, 2011: 33).

Un motivo que comparten los poetas recobrados y que leemos en Elenzvaig, es el del poeta que debe resignar la belleza por la lucha revolucionaria o el compromiso político: “yo podría decir / el verso del esteta / y resignar el arma del soldado / entonces podría ser / que yo fuera condecorado / y lirones / con cadenas de oro / me otorgaran / medallas de oro / certificando: “Al más grande exponente / de nuestra angustiada época” / aunque Juan / no sepa leer / aunque Juan / no pueda comer” (20).

Otra característica, compartida con Aiub, Money y Areta, es la de introducir discursos de otros ámbitos en el poema. Así, llama la atención en el contexto de la colección, la utilización que realiza Elenzvaig del discurso de las burocracias judiciales para el diseño de la portada de su libro, dado que procedimientos similares fueron y son muy productivos en la poética de Julián Axat: “¿Qué vas a ser cuando seas grande? / *escritor* / tac, tac,...muy señor mío..., tac, tac; / *futbolista* / tac, tac,...tengo el agrado..., tac, tac; / *ingeniero* / tac, tac,...de dirigirme a Ud..., tac, tac; / *navegante* / tac, tac,...a fin de poner a su conocimiento... / *que ya soy grande*” (Elenzvaig, 2011: 13). En *Musulmán o biopoética* (2013) Axat trabaja con expedientes, informes, archivos judiciales y testimonios recolectados en su trabajo como Defensor Penal Juvenil con el objetivo de visibilizar y denunciar la violencia institucional contra los menores de los barrios populares. El poema “Rap máquina Hamlet”⁶¹¹ semeja su tempo con el de una máquina de escribir de la burocracia: las anáforas, las rimas y los repiqueteos repetitivos en un mismo lexema, junto con las aliteraciones, transportan al lector a un clima propio de las dependencias judiciales al modo de Elenzvaig:

La Máquina de convalidar letras y firmas ha llegado a / su fin, la Máquina de convalidar letras y firmas ha / llegado a su fin, repito...hurga, purga un trance, / borda, borboteante, máquina sin gozne, la Máquina de / convalidar letras y firmas se pliega, se repliega, se / retuerce la máquina, un paraguas y la Rémington sobre / mesas de disección, máquina

⁶¹¹ Reescritura del poema “teoría sobre el lenguaje docto ii (*inercia deus ex machina*)” de *Servarios* (2005). El título hace alusión a *Die Hamletmaschine* (1977) de Heiner Müller y se relaciona con la adaptación que el grupo teatral El periférico de objetos realizó en 1995: *Máquina Hamlet* que también se proponía exponer la maquinaria del drama, sus engranajes y contradicciones.

lunada, la Máquina de / convalidar letras y firmas, un arcano, Isidore, mordaza, / gruta de la boca, la Máquina de convalidar letras y / firmas ha llegado a su fin, repito...la Máquina de / convalidar letras y firmas ha llegado a su fin, repito... / máquina perlada, nervada máquina, deglute, líquido, / negrito, negritos, negritos, la Máquina de convalidar / letras y firmas es un monstruo, máquina capciosa y / rubia, incrusta tornillos, escribe y escribe sobre la piel / del condenado [...] (Axat, 2013: 39).

Mientras que en *Subcutáneo* (2012), Juan Aiub describe en el poema “diez” los experimentos emprendidos por un sujeto imaginario hijo que intenta sentir lo que sintieron sus padres antes de morir recurriendo al lenguaje de la química y la física:

Sin claridad al respecto / me dispongo / te elegiré una muerte / ocupar casilleros vacíos / de eso se trata // método científico / variables / función de probabilidad / resultado: / un vuelo / tu cuerpo adormecido / detrás el mar // sodio-5etil-6-oxo-5-pentan-2-sulfanil-4-olato-pirimidin / (pentotal sódico) / supresor / sistema nervioso central // caída libre / 2.000 metros / 193 segundos / no es viento / tu cara secciona / constelación inerte // alternativas: /la ventanilla de un tren / tormenta en la terraza / tu hijo aprendió a soplar // me pregunto si soñaste agua por aire / tu interior denso / y sal / subcutáneo no / intravenoso // aguja en alto / golpes de uña y cristal / esfera de aire / (al menos alguien pudo escapar) // asoma en la superficie / vulnerable vena azul / pinchazo ajeno / la mano sin duda / me pertenece / tras mi piel cóncava / nuestra sangre / el émbolo avanza / 3 ml / 2 ml / 1 ml / pierdo estado sólido / sobre el viejo sillón / dos dimensiones / deshago el nudo / soy volátil // volveré a intentarlo // cambiando la dosis (Aiub, 2012: 27).

En la búsqueda archivística y de rescate que propone la colección, uno de los poemarios excede el soporte libro: en el octavo volumen *Hubiera querido* de Rosa María Pargas, se recupera la oralidad de la poeta desaparecida. El libro viene acompañado con un CD que permite escuchar una grabación casera de Rosa recitando algunos de sus versos. Es significativa la decisión de la poeta de grabar las interpretaciones con los disparos de un fusil FAL de fondo porque da cuenta de la génesis de su proyecto de escritura, una poesía de combate, arma lírica que acompaña los acontecimientos de la lucha revolucionaria. Las grabaciones se supone que fueron registradas entre 1974 y 1977 en un casete grabable.⁶¹²

Los poemas del libro fueron hallados a los veinte años por su hija Raquel Camps que, como vimos en el capítulo 1, formó parte de la experiencia del MSSM. Raquel fue criada con sus abuelos pero en su casa, hablar de los padres era un tema tabú. En el

⁶¹² Los editores toman conocimiento de la existencia de los poemas de Pargas a partir de una muestra realizada en 2008 en el Museo de Arte y Memoria de La Plata “Para la libertad. Cárcel y política 1955-1973” en la que colaboraron los hijos de Rosa María con unos textos de su madre. Pargas fue estudiante de Sociología en la Universidad de Buenos Aires, militante de las Fuerzas Armadas Peronistas (FAP), conoció a Alberto Camps –uno de los sobrevivientes de la masacre de Trelew- estando detenida en el penal de Rawson entre 1972 y 1973. Una vez amnistiada se casó con él e ingresaron a Montoneros a partir de la fusión con las Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR). Fueron detenidos nuevamente en 1974 y se exiliaron en Perú, México e Italia. Finalmente, deciden continuar con la lucha y retornar a la Argentina. Rosa María Pargas fue secuestrada el 16 de agosto de 1977 a los 28 años y aún continúa desaparecida.

prólogo al libro Raquel puede expresar la importancia del hallazgo y del objetivo de la colección:

Fue en un agosto oscuro donde yo perdí la posibilidad de sus palabras y con apenas once meses mi memoria no pudo retenerla, ni un gesto, ni una caricia sólo recuerdos prestados, ajenos, de otros. Así transité mi vida sólo con la memoria de quien podía recordarla... Iba guardando aquello que la posibilidad de los que pudieron ver sus ojos me entregaran algún gesto o, al menos, algo que me hiciera sentir que podía tocarla (...) estas palabras que llegaron a mis manos en papeles amarillos y remarcados, me la traía al fin sin intermediarios, y ahí la encontraba sola para mí, podía recorrerla, transitarla sin nadie más que ella (Pargas, 2010: 9).

Los objetos que pertenecieron a los desaparecidos adquieren una función prosopopéyica porque hacen presente y dan vida a lo inanimado. Jordana Blejmar dice que parecen cobrar vida debido a la importancia que le dan los hijos y los diálogos que mantienen con estos objetos sobre los que proyectan la figura de padres o madres. En este sentido, según la autora, se asemejan a lo que Sherry Turkle (2007) denomina objetos evocativos, materiales que se convierten en compañeros emocionales al mismo tiempo que provocadores de nuevos pensamientos. Su importancia radica en que “el valor no está puesto en la autenticidad sino en la narrativa que los rodea” (Blejmar, 2015: 285), cumplen plenamente su función porque permiten la circulación de una memoria afectiva entre generaciones, se convierten en anclaje material de la memoria familiar.

Sin embargo, no todo fue reencuentro y armonía durante los largos procesos de armado de cada libro; Leopoldo Dameno refiere las dificultades con las que debía enfrentarse como diseñador durante este proceso:

yo he tenido acceso a ese material en cafés y sí es muy fuerte porque más allá de que vos tenés el permiso y hasta el agradecimiento del otro, está pasando algo con eso, que se está moviendo, es muy fuerte. Que la tapa sea la foto del departamento [de *la niña que sueña con nieves*], con la visión que tenía ella cuando escribía los poemas y que sea acá a la vuelta de donde estamos es espeluznante (...) Por ejemplo, me decían: ‘Leo arranquemos hasta acá pero no cerremos la tapa porque la familia está decidiendo tal cosa, porque tal hermano está hablando con otro hermano’, los tiempos de estos libros eran así, los tiempos emocionales. Vos pensálo así, tres hijos de un padre desaparecido que uno de ellos o dos tenían la intención de hacer un libro y uno no. Esos que sí lo querían hacer, venían y se acercaban a nosotros, nosotros acompañábamos con mucho cuidado ese proceso. No podemos apurar nada ahí y a veces nos pasó que yo me embalaba porque me gustaba la propuesta y todo y después Julián me decía se frenó, y yo no sabía tampoco mucho por qué se había frenado el libro, y a veces la razón era muy íntima y yo ni la llegaba a saber. Muchas veces por ahí tenía que ver con esto de que había alguien en la familia que prefería que esto siga siendo íntimo, y no se puede juzgar eso, porque por ahí los hermanos le decían que era una decisión política publicar, y si el otro piensa que lo político es privado hay que respetarlo (Entrevista a Dameno 23/03/2018).

El testimonio del diseñador pone de manifiesto la débil y conflictiva frontera que tensiona lo público y lo privado al momento de trabajar con objetos materiales que portan una carga ambivalente de afectos. Los familiares se enfrentan a los límites entre lo que preferirían que sea historia y lo que debería ser memoria, en un sentido privado y restringido. Como anticipamos en el capítulo 3, otra poeta hija que logra recuperar el libro de su madre siendo también adulta, es Andrea Suárez Córica.

Más allá de la experiencia compartida por las hijas al momento de la edición de los poemarios, hay otros elementos que permiten pensar -dentro del marco de la colección- un diálogo entre los versos de Rosa María Pargas y los de Luisa Marta Córica.⁶¹³ Sus poéticas pueden relacionarse con una de las vertientes neorrománticas de los setenta que derivó en las ediciones de *Último Reino*. Se trata de un romanticismo intimista que, sin embargo, en el caso de los poemas de la cárcel de Pargas, recuperan la raigambre de la poesía social.⁶¹⁴ Los poemas celebran el amor filial por los padres y expresan los efectos del enamoramiento y el deseo por los seres amados. Las imágenes eróticas se hacen productivas en los poemas de ambas. En “Hubiera querido”, escrito en el penal de Rawson cuando pensaba que Alberto Camps no había sobrevivido a los fusilamientos de la Base Almirante Zar,⁶¹⁵ Pargas escribe que hubiera querido “Estar

⁶¹³ El día del secuestro de Luisa, uno de sus compañeros de militancia, Luis Ostrovsky –que vivía en el mismo edificio con dos compañeros más- entró al departamento de Córica para llevarse todo el material que en caso de un allanamiento pudiera implicar a otras personas, agendas, libros, papeles, afiches, también los poemas de Luisa mecanografiados. Antes de partir a un exilio interno que lo llevaría a Rosario y a Concordia y culminaría en Israel, dejó en el departamento los poemas de Luisa con una dedicatoria a Fito Bergerot, otro de los habitantes del inmueble. Bergerot ya había pasado a la clandestinidad y no volvió nunca más por el departamento. Quien encontró los poemas fue otro personaje, la “Bruja” Verón, que recién pudo darle los poemas a Fito en 1984 en un retorno que realizara éste al país, estando exiliado en España. Los poemas estarán en Madrid hasta 1994 cuando de casualidad Andrea, hija de Luisa, hablando con un compañero de la carrera de psicología oriundo de Mercedes, le recuerda que los vecinos amigos de su madre eran de la misma ciudad. Este estudiante de psicología conocía a Fito y le pasa el contacto. Andrea comienza a escribirse cartas con Fito y descubre que su madre era poeta cuando éste le envía los textos mecanografiados en un sobre. Casi veinte años después, la hija de Luisa puede leer los poemas que su madre había escrito y ordenado momentos antes del secuestro.

⁶¹⁴ Por ejemplo, en un poema sin título dedicado a los militantes masacrados en Trelew: “La voz vino temprano, sonó de lejos, / rompió el silencio del encierro / pero uno le pone nombre a la muerte / o no lo le cree. / Al mediodía cantó el dolor / los nombres fusilados / cada uno de nosotros recogió / la bronca de los disparos por la espalda / asimiló la ausencia como pudo / y estamos aguardando. / Porque vino un nombre / mezclado entre nosotros, / porque las cosas van cambiando / y hay un señor que sin saber bien por qué / también está esperando. / Reviso la lista del combatiente muerto / y entiendo que el motivo irá grabado / en los dieciséis proyectiles que usaremos / o en las dieciséis combinadas formas / de matar lo que elijamos. / Miles de ojos te espían / no te escondas capitán” (Pargas, 2011: 19).

⁶¹⁵ Según el testimonio de varios compañeros de prisión Rosa María y Alberto se conocieron y se enamoraron en la cárcel de Rawson a partir de la comunicación que lograron establecer entre el pabellón de mujeres y el de hombres rompiendo ladrillos de vidrio que comunicaban un piso con otro. Las presas estaban un piso más arriba que los presos, por lo que los compañeros de Alberto formaban una pirámide humana para que pudieran tomarse de la mano. También coordinaban las visitas con los familiares y los abogados para poder encontrarse en el patio de visitas unos breves minutos.

siempre mojada de tus hijos / llenarme las manos con tu pelo / recorrer con mi lengua las raíces de tus cosas, / todo muy rápido, ¡todo al mismo tiempo!” (Pargas, 2010: 17). Por su parte, Luisa Marta Córica también trabaja en la descripción de la pasión: “Penetraste / hasta la raíz de mi vientre. / Desdibujaste la desesperanza. / En mis vibraciones / fui feliz” (12).

Dada la potencia de esa intimidad femenina fue que a Julián Axat se le ocurrió que en *Hubiera querido* participaran más mujeres. El prólogo fue escrito por Raquel Camps y el epílogo se lo pidió a la poeta Alejandra Szir. También solicitó a su expareja, Soledad Rodríguez, que participaba con los editores en la búsqueda de poetas y de las reuniones, que escribiera la contratapa utilizando el heterónimo femenino de Axat, Rosario González Sánchez. Una de las poetas hijas de la colección, María Ester Alonso Morales, se inscribe en la línea de Pargas y Córica con *Entre dos orillas* (2015) su primer poemario publicado y el último volumen de la colección. El libro está dividido en dos partes u orillas, Río Elba y Río de la Plata mediante un diseño que recuerda la colección *Cara y cruz* de la editorial Norma. Ambas orillas cuentan con una traducción al alemán en las páginas pares. Mientras que en la orilla Río de la Plata predominan los homenajes al padre desaparecido, a la valentía de la madre, a los H.I.J.O.S. y a figuras notables de los Derechos Humanos como Estela de Carlotto, en la orilla Río Elba el yo lírico se convierte en una especie de etnógrafa de las vidas al margen de la ciudad de Hamburgo,⁶¹⁶ inmigrantes de distintos lugares del mundo que confluyen por las calles y que comparten una misma saudade, que la poeta repone con la mirada de una “exiliada voluntaria”. En “La nostalgia” encontramos un intimismo romántico que liga sus versos a los de las dos poetas recuperadas por la colección: “La nostalgia / se me pegó / a las suelas / de mis zapatos / y me acompaña / a donde voy. // Se me nota / en mis ojos / un leve brillo / que persiste / aunque sonría. // Me escondo / tras mis lentes. / Suerte que son pocos / los que me miran” (Alonso Morales, 2015: 28).

En el caso del libro de Luisa Marta Córica, es particularmente interesante la búsqueda que realiza Andrea Suárez para reconstruir las lecturas poéticas de su madre, en un intento por comprender con qué poetas dialogaba su producción. Dado que pudo conservar muy pocos objetos del departamento luego del asesinato, intentó figurarse una “lectora imaginada”. Para ello probó con distintas estrategias: 1- realizar un zoom en las pocas fotografías que conserva del departamento en las que se ven de fondo los estantes

⁶¹⁶ Alonso Morales reside en Hamburgo desde 2006.

de la biblioteca para intentar leer los lomos de los libros, 2- revisar los libros que conserva de cuando Luisa estudiaba Filosofía (aquí encuentra *Ahí va Lucas Romero* (1963) de Armando Tejada Gómez), 3- consultar en los archivos de préstamos de la biblioteca de la UNLP y en la de Humanidades y 4- recurrir a los testimonios de los compañeros con dos preguntas ¿qué leía Luisa? y ¿qué leían ellos?. La cuarta opción fue la más productiva. Allí concluyó que los poetas sin dudas más leídos por Luisa fueron Bécquer, Benedetti y Prévert que coincidían en el testimonio de todos.⁶¹⁷

En relación a esta necesidad de pensar una lectora imaginada, Dalmaroni (2004) señala la importancia que otorgan los hijos a la recuperación del objeto libro y a las redes y tradiciones literarias de los setenta que, actualizadas en su presente, contribuyen a la conformación de nuevas identidades:

los “libros” se imaginan no sólo como proveedores de ideas, sino, antes que eso, como sustitutos de *presencias* con las que ya es imposible el encuentro (es decir, en la misma lógica de la imposibilidad del encuentro físico con los padres o familiares desaparecidos), y luego como motores de iniciativas de provisión de identidad para un sujeto colectivo (“hacemos volver”, que obviamente no puede ser reducido a *volvemos*; o “*haciéndonos parte*”) (972).

En esta reposición de la palabra de los padres y su conversión en libro, las hijas y los hijos los convierten en autores. A propósito, resulta interesante ver cómo otros archivos de escritores o corpus de autor se vieron ampliados gracias a las publicaciones de Los Detectives Salvajes. Es el caso, por ejemplo, del archivo Rodolfo Walsh. El poeta José Carlos Coronel⁶¹⁸ murió combatiendo junto con Victoria Walsh. La recuperación de sus versos inéditos y de un folleto publicado en 1969 por el Departamento de Literatura del Consejo Provincial de Difusión Cultural de Tucumán se convirtieron en el decimosexto título de la colección: *Aquello que no existe todavía* (2013). Este poemario nos permite conocer más a uno de los militantes mencionados por Walsh en la “Carta a mis amigos”.⁶¹⁹ En un artículo denominado “Cartas de Rodolfo Walsh. Diez pistas desde una

⁶¹⁷ Más allá de la aparición de elementos de una estética romántica, encontramos en la disposición espacial de los poemas de Córlica cierta influencia del Oliverio Girondo, de *Persuasión de los días* (1942), mientras que en el poema que da el título al libro aparece un universo más español, que remitiría a la poesía popular, como las cantigas galaico portuguesas, aunque más verosímil sería pensar en la lectura de Rosalía de Castro con la imágenes de la niña, la montaña, el río, los guijarros.

⁶¹⁸ Coronel fue periodista y estudió Derecho en la Universidad Nacional de Tucumán. Militó en las Fuerzas Armadas Revolucionarias (F.A.R.) y posteriormente en la organización Montoneros. Estaba casado con María Cristina Bustos, militante Montonera secuestrada y desaparecida el 14 de marzo de 1977. María y Lucía, sus hijas, dicen que muchos poemas inéditos de José fueron desaparecidos en los allanamientos de la dictadura. Saben por testimonios, por ejemplo, de un poema que escribió cuando ingresó a Montoneros titulado “Me voy de la fiesta”.

⁶¹⁹ “A las siete del 29 la despertaron los altavoces del Ejército, los primeros tiros. Siguiendo el plan de defensa acordado, subió a la terraza con el secretario político, Molina, mientras Coronel, Salame y Beltrán respondían al fuego desde la planta baja” (Moreno, 2018: 21).

búsqueda poética” (2017), Axat desarrolla una nueva hipótesis de lectura de la Carta a partir de la confrontación del testimonio recuperado por Walsh para narrar los últimos instantes en la vida de su hija, con otra fuente que le brindan las hijas de Coronel. Sin entrar en detalles, la versión de la familia Coronel consideraba que Vicki no habría pronunciado la famosa frase “Ustedes no nos matan, nosotros elegimos morir” dado que habría muerto por el tiroteo del frente de la casa operativa. En cambio, quienes se habrían suicidado serían Coronel y otro hombre (posiblemente Molina, mencionado por Walsh, cuyo apellido era en realidad Molinas Benuzzi, miembro de la Conducción Nacional) que como responsables de la célula (cuatro secretarios políticos más Vicki, oficial 2°) intentaron escapar por los fondos pero al ver que era imposible habrían decidido quitarse la vida. Esta hipótesis se corrobora con el testimonio de la madre de Coronel, quien recordaba haber visto un tiro en la sien cuando le entregaron el cuerpo de su hijo.⁶²⁰ Discutiendo con interpretaciones como las de Beatriz Sarlo (1984) que leen la carta como un intento de estetizar la muerte por medio del uso de la violencia,⁶²¹ y que omite las

⁶²⁰ Juan Aiub también nos contó cómo lo afectó esta nueva hipótesis en torno a Walsh: “Al negro Coronel lo matan en la misma casa que a Vicki Walsh, entonces nosotros empezamos a hablar de la muerte heroica de Vicki, y las hijas del negro nos cuentan que según su reconstrucción histórica no ocurrió así como lo contó Rodolfo. Me acuerdo de haber discutido y reflexionado bastante con Julián en su momento acerca de por qué Walsh hubiera dicho eso si no era cierto y llegamos al valor de la ficción, ante el miedo a la muerte, ante el miedo a lo inexplicable, concluimos sin ninguna evidencia que Walsh se agarró de la ficción. Necesitaba una muerte heroica de su hija y no una muerte ante la tortura o ante algo con lo que no podía lidiar” (Entrevista a Juan Aiub 09/03/2018). La reconstrucción más verosímil de los hechos del operativo del 29 de septiembre de 1976 en la casa de la calle Del Corro es la que presenta María Moreno en *Oración* (2018) y coincide en varios puntos con la hipótesis de Aiub. Moreno, recopila allí los testimonios de la familia Mainer que alquilaba la casa y fue testigo de todo lo ocurrido en su interior, pero también la palabra de Patricia Walsh. La demora en la publicación de estos testimonios da cuenta de la negación que, incluso al día de hoy, la sociedad argentina manifiesta con los relatos de los sobrevivientes. Patricia Walsh que fue quien le transmitió a su padre gran parte del relato del operativo en el que muere su hermana, cuenta que tuvieron una discusión cuando leyó la carta porque él había comprendido mal la narración y quien había dicho la frase había sido el compañero que estaba junto con ella en la terraza. Según Juan Cristóbal Mainer pudo haber sido Bertrán y/o Molinas que fueron quienes escaparon por los techos y cayeron asesinados a las tres cuadras, en la estación de trenes. También según Juan Cristóbal y su hermana Maricel, Vicki gritó “¡¡Viva la patria!!” antes de suicidarse y no estaba vestida con un camisón, sino con remera y jean. Más allá de los detalles que dan cuenta de la inserción por parte de Walsh, de recursos ficcionales para elaborar la carta, el más estructural sería la figura del conscripto que le cuenta el relato: resulta llamativo que el escritor pero también las crónicas e investigaciones posteriores nunca hayan recurrido a la voz de los testigos. Obviamente que en el caso de Walsh es más comprensible por las dificultades que llevaba aparejada la vida en la clandestinidad. La afirmación de Walsh de que se sacaron cinco cadáveres del interior y que sólo estaba con vida Victoria, la hija de Vicki, adquirió tanta legitimidad que obtuvo la posibilidad de acudir a otras víctimas. Los Mainer son la familia por la rama materna del poeta Pablo Ohde, en el testimonio de Maricel, tía de Ohde, se evidencian los conflictos que se daban entre quienes se iban y quienes se quedaban, pero también entre quienes habían sido secuestrados y sobrevivían y el resto de la sociedad: “cuando yo salgo, mi hermana mayor se había ido a España, o sea huyó como un bombero. Se fue con sus dos chicos, de cuatro y de seis años, y nunca les habló de nosotros. Es como que contaminamos” (Moreno, 2018: 315).

⁶²¹ Escribía Beatriz Sarlo en los albores del retorno de la democracia: “Nunca pude entender esta carta y durante mucho tiempo no pude hablar de ella. ¿Qué había querido hacer Walsh? Comunicar una muerte sucedida en combate absurdamente desigual, con el dolor tranquilo de quien ya estaba seguro de que había

profundas diferencias que ya para la fecha lo separaban a Walsh de la perspectiva de la conducción Montonera, Axat plantea que:

La carta ensaya un diálogo con los muertos y es anticipatorio, a través de la alucinación revela su propio final. El “Ustedes no nos matan, nosotros elegimos morir”, más allá de la idea de versiones contrapuestas o abiertas, yo la entiendo como parte de una necesaria creencia para poder sostener su despedida, y no como acto de especulación en la fundación del propio mito (Axat, 2017-a)

En los poemas de Coronel, se advierte la misma transición que leíamos en la escritura de Money. *Gestos y algo más* [1969] es, parafraseando a Scalabrini Ortiz, una elegía al hombre que está solo y espera. El hombre que aparece en todos los poemas no es el hombre nuevo de Guevara sino el melancólico, cavilante, cansino:

¿hacer? ¿moverme? Claro / prepararé un buen discurso revolucionario / escribiré un poema desgarrado / empapado de terrible realista / me afiliaré al sector comprometido / gritaré denunciaré demostraré / las injusticias de este mundo / una a una / y después... / vemos al joven sentado en la mesa del café / pensando pensando / siempre (Coronel, 2013: 16).

Resulta significativo que esta plaqueta se cierre con un poema titulado “Diálogo”, en el que una suerte de ángel desciende y le anuncia al hombre que viene por su voz y su mirada: “no soy nadie dame tu mano / ven quiero hablar contigo / y saber si existes realmente” (19). En este joven que interpela al poeta se imprimen los sueños revolucionarios; la vida sólo tendrá sentido en la entrega con vistas a la construcción del futuro hombre nuevo, que no será un timorato sentado en la mesa del bar (como en el poema citado) sino un hombre de acción, con objetivos claros: “y nada habrá para nuestras manos / sino las otras de aquellos que vendrán” escribe en uno de los poemas inéditos, recuperados por la colección. Recordemos que en el mismo año que se publica la plaqueta se produce la primera insurrección popular en Tucumán, conocida como el primer Tucumanazo –mayo de 1969- de la que el mismo Coronel formó parte.

Aunque los poemas inéditos de Coronel no están fechados, en “Cartita para Martín”, escrito cuando estaba preso en la Cárcel de Villa Devoto en 1971, el poeta toma el lugar del ángel de la plaqueta y compromete a su sobrino en el deber de memoria:

quiera mucho a su país / Martín / al papá y a la mamá / (y al Tío Negro) / a los pájaros al viento / a los lapachos rosados / a la libertad y la justicia / piense en el hombre / odie la injusticia a los asesinos / a los opresores / llore de amor tenga fe / es hermoso dejarse mojar / por la lluvia / nosotros moriremos por usted si se hace necesario / usted recuerde todo” (Coronel, 2013: 30).

una bala en su propio final. Sí, pero también estetizar esa muerte. Su hija no solo moría por la revolución por la cual ambos habían apostado, sino que *moría bellamente*. Se estaba escribiendo un *arte de morir*, un plus agregado a la ideología. Entretejidas con ella, la violencia y la muerte convierten a la política en un absoluto. La muerte totaliza todo lo que toca y la política se vuelve, a su contacto, totalitaria, porque se juega toda en el límite último de la razón, allí donde la razón ya no puede intentar su discurso” (1984: 3).

En estos poemas la utilización de los recursos retóricos del intelectual armado se hace más evidente. En “Totalmente incomunicado”, también escrito en Devoto, el yo confronta con los “pobres hombrecitos temblorosos”, sus torturadores. Ellos son los que intentan romper el diálogo que conmueve al hombre y lo invita a la lucha revolucionaria: “Totalmente incomunicado ¿de quién? ¿de vos? ¿de mis hermanos oprimidos? (...) ¿de Dios? / ¿de la victoria inevitable?” (48). Este poema describe de manera descarnada la sensaciones del cuerpo en una sesión de tortura “el estallido blanco / de mi cerebro electrificado” (Ídem.) que, en el contexto de la colección, dialoga con las escenas de tortura que imaginan los hijos en distintos poemas, en ocasiones estableciendo un distanciamiento irónico. En *Ylumynarya* (2008) Axat recurre a estas imágenes presentes en la memoria colectiva con el fin de cuestionar ciertas zonas de la poesía contemporánea:

¿se puede picanear un poema? / conjeturo que sí / conozco a varios poetas torturadores / tan letrados que son / tan autoridad / y pesados- de la vieja guardia / los poetas torturadores te meten corriente / en las pelotas y las tetillas del verso que justo / tenías en la punta de la lengua / y violan tus pasiones hasta sacarte lo mejor / (ni épica te queda) / par-a-ta-xis / y sale eso que no podías decir porque te dolía / porque vos la poesía la hacías con risa / pero ellos todavía creen en el suplicio creativo / y dale con la maquinista inspiradora que chupa y chupa (2008: 54).

El territorio de memorias que conforma la operación de archivo de la colección produce, como dijimos, diálogos en distintos niveles entre los poetas recuperados y los poetas hijos. Consideramos que estamos por lo tanto en condiciones de plantear dos hipótesis en relación a la colección, en primer lugar, los poetas que integran la formación cultural se inscriben de manera crítica en la tradición de la poesía social de los sesenta. Uno de los efectos más importantes que produjo en el presente la recuperación de esta línea considerada residual por el campo literario de la posdictadura radica en la construcción de la figura del poeta como la de un trabajador de la palabra que se inserta en un campo de producción de sentidos sociales. Paco Urondo expresaba claramente el cambio decisivo que se produjo en la ubicación imaginaria desde la que se pensaba en los sesenta al poeta:

Me resulta inaguantable tropezar con la palabra poesía escrita con mayúscula; o que se diga del poema ‘que toca lo esencialmente humano’; que se infle el asunto. Creo que comer, gritar o hacer el amor o reírse o etc., es también una manera de tocar —o expresar, para ser más precisos- lo que se ha dado en llamar lo esencialmente humano. De no ser así tendríamos que identificar al poeta con una suerte de vaca sagrada, de intocable, de pajarón que con vos misteriosa recita Poesía, toca lo esencialmente humano (...) Por eso conviene insistir en que no es el del poeta un oficio milagroso o de loquitos o de elegidos. Es una tarea que cumple la gente (Urondo, 2009: 68).

Una segunda hipótesis en relación con Los Detectives Salvajes, estriba en que la recuperación de la tradición sesentista está puesta en función de un cuestionamiento del propio campo en el que se insertan los editores y los poetas actuales. Para ello es fundamental la apropiación que realizan los poetas hijos de la diatriba y la invectiva de la poesía maldiciente y confrontativa de la generación de los padres. A diferencia de lo que vimos que ocurre con Mansalva, que integra a Paco Urondo, a Leónidas Lamborghini o a Fernando Araldi Oesterheld en un catálogo que se propone ser representativo de una “vanguardia estética” (Premat, 2020) caracterizada por la indiferencia política, Leandro Daniel Barret –heterónimo de Axat– en “La guerra de poesía (o la necesidad del revanchismo poético)” (2010) expresa una toma posición respecto de esa forma de entender la vanguardia:

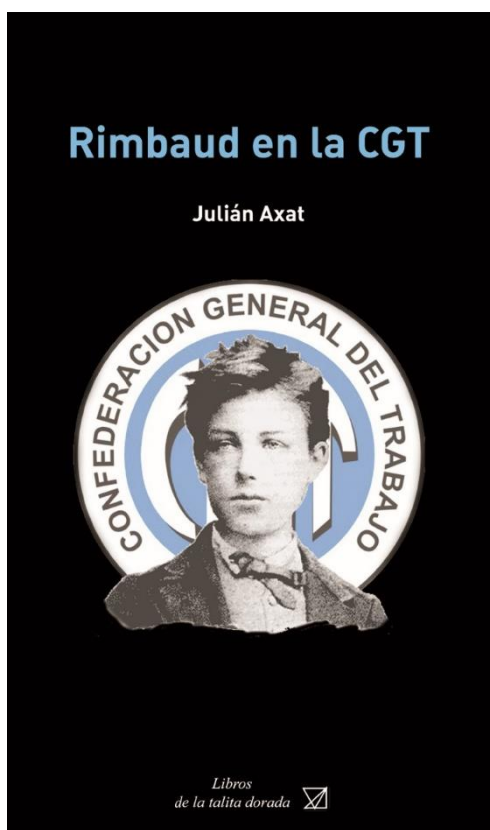
La derecha poética no existe como la concebíamos hace varios años. No es Etchecolatz escribiendo poemas epitafio en Marcos Paz; o Julio Meinville elucubrando epigramas místicos para la lectura de Salam; o Bruno Vidal redactando la épica de la tortura Pinochetista. La derecha poética de hoy es más compleja. No alaba el mal metafísico, ni destila su neorromántica en cantos protofacistas (Pound, Eliot, etc). Nuestra derecha poética es patética por boca del testimonio pituco y bienpensante (reescribiendo el silencio de Trakl desde Heidegger); Lemming que se arroja al vacío para acabar con el peso de tanto spleen. Garchofa que se anuncia pseudo plebeya pero es leída por los mismos de siempre y a mansalva (Barret, 2010).

La operación de Los Detectives Salvajes consistió en retomar de la tradición una “herencia que está inscrita en la estructura misma del campo, como un *estado de cosas*, oculto por su propia evidencia, que delimita lo pensable y lo impensable y que abre el espacio de las preguntas y las respuestas posibles” (Bourdieu 2015: 361).⁶²² De esta manera, Los Detectives Salvajes son susceptibles de ser incluidos dentro de la segunda línea o esfera asociable a pensamientos, autores y textos que propone la cosmovisión de la vanguardia “política” que Premat caracteriza como:

el cruce entre literatura y política (o literatura y revolución, para retomar los términos de un debate célebre en los Sesenta), que le atribuye a la innovación formal una potencia revolucionaria o al menos una dimensión de oposición social: la literatura tendría entonces una función ideológica que sería la de propugnar el desorden o el enfrentamiento al orden, el enfrentamiento a la disciplina (Premat, 2020: 15).

⁶²² Según Bourdieu la complejidad de la revolución artística radica en que es susceptible de dejar excluidos del campo a sus promotores que rescatan de la historia lo que se considera residual: “solo se puede revolucionar un campo si se movilizan o se invocan las experiencias adquiridas de la historia del campo y los grandes heresiarcas, Baudelaire, Flaubert o Manet, se inscriben explícitamente en la historia del campo, cuyo capital específico dominan mucho más completamente que sus contemporáneos, ya que las revoluciones toman la forma de un regreso a las fuentes” (Bourdieu, 2015: 158).

Esta definición se relaciona con la operación de rescate de la poesía de la militancia asesinada o desaparecida que realizan los editores de Los Detectives Salvajes. En el título de uno de los poemarios de Julián Axat publicado dentro de la colección se sintetiza la propuesta, *Rimbaud en la CGT* (2014): la figura más representativa de la poesía moderna junto al logo de la central obrera más grande de Latinoamérica, que durante un breve período (1968-1970) supo posicionarse a la vanguardia de las luchas obreras, con la CGT de los Argentinos. El poema “Ars poética pos 2001” incluido en este libro expresa la búsqueda de Axat durante esta etapa: “la Poesía / habla / todo el tiempo / del Estado” (2014: 17).



Detalle del arte de tapa de Rimbaud en la CGT (2014) realizado por Leopoldo Dameno

En este sentido, estaríamos frente a un colectivo de poetas que intenta recrear la vanguardia política de sus padres a partir de un neovanguardismo artístico que en lugar de romper con la tradición poética y política heredada se encuentra en la necesidad de reponerla, dado que fue desaparecida. Esta acción permitirá reestablecer el diálogo intergeneracional y los vínculos sociales, políticos y artísticos destruidos por el genocidio reorganizador. Entre la publicación de la antología *Si Hamlet duda, le daremos muerte* (2010) y el cierre definitivo de la colección en 2015 se publica el 75% del catálogo y el proyecto deja de ser el de dos amigos para pasar a nuclear a una formación cultural más

amplia. A continuación nos detendremos en la obra de Axat, dado que fue el encargado de articular el posicionamiento dentro del campo, de la red que se estableció en torno al proyecto.

Rimbaud en la C.G.T.

Consideramos que la poesía y la actividad como editor de Julián Axat articula, en su doble rol de autor-editor, los tres nudos problemáticos descritos por Deleuze y Guattari para caracterizar una literatura como menor: 1- Produce una desterritorialización de la lengua, “es la literatura que una minoría hace dentro de una lengua mayor” (Deleuze y Guattari, 1978: 28); 2- Articula lo individual en lo inmediato colectivo, en ella todo es político a diferencia de las grandes literaturas que dejan el ambiente social como trasfondo. Retomando a Kafka, los autores señalan que entre los fines de una literatura menor se encuentra que “el ennoblecimiento y la posibilidad de debates entre padres e hijos, no se trata de un fantasma edípico sino de un programa político ” (29) y 3- Actúa como un dispositivo colectivo de enunciación, en este sentido “todo adquiere un valor colectivo (...) lo que el escritor dice totalmente solo se vuelve una acción colectiva, y lo que dice o hace es necesariamente político, incluso si los otros no están de acuerdo. El campo político ha contaminado cualquier enunciado” (30). Esta disposición colectiva resulta fundamental para comprender la colección, dado que permite leer las escrituras de los poetas del catálogo como parte de un dispositivo editorial más amplio que a través del montaje habilita, como vimos previamente, el diálogo intergeneracional. Ahora pues, nos proponemos analizar de qué manera en el marco de la colección se produjo un desplazamiento en la concepción de “vanguardia” del poeta-editor que incidió en su estilo de escritura dando lugar al comienzo de un nuevo ciclo de producción caracterizado por un mayor énfasis en la coyuntura política.

Para analizar la obra del Axat proponemos organizar su producción en tres ciclos. El primero está conformado por poemarios que denotan una marcada influencia del surrealismo y el concretismo: *Peso formidable* (2003), *Servarios* (2005), *Médium* (2006) e *Ylumynarya* (2008). El segundo ciclo se caracteriza por una relectura de la poesía social de los sesenta y surge en el contexto del trabajo editorial con *Los Detectives Salvajes: Neo (Equipo forense de sí)* (2012), *Musulmán o biopoética* (2013), *Rimbaud en la CGT*

(2014) y *Offshore* (2016, 2017).⁶²³ Actualmente podemos identificar un tercer ciclo, abierto, en el que destaca el cruce genérico con la ciencia ficción y el trabajo con la poesía documental: *Cuando las gasolineras sean ruinas románticas* (2019) y *Perros del cosmos* (2020). Para nuestro objetivo, vamos a centrarnos únicamente en los dos primeros ciclos dado que en el pasaje de uno a otro se perciben claramente los cambios que producen en la escritura de Axat las actividades impulsadas en el marco de la colección Los Detectives Salvajes y la relectura programática de los sesenta-setenta que proponen los editores.

El primer ciclo de la obra de Axat está conformado por la trilogía que publica en la editorial Paradiso, de Américo Cristófalo.⁶²⁴ Incluso el arte de tapa de estos primeros libros se inscribe en la huella de lo que Premat (2020) define como “vanguardia estética” y que remite al universo conceptual de Gilles Deleuze: *El bramido de los fieros soldados* (1919) de Max Ernst, *Carta en espiral para Agnes Hull* (1878) de Lewis Carroll, *Cinco piezas para piano para David Tudor* (1959) de Sylvano Bussoti y una pintura especialmente realizada por Enzo Oliva, artista de City Bell: *89 lunares* (2006).

Peso formidable (2003) reúne varios poemas escritos por Axat en la adolescencia,⁶²⁵ algunos elaborados dentro del grupo Los Albañiles (1992-1993) coordinado por la poeta Patricia Coto⁶²⁶:

Se publicaron dos plaquetas, Los Albañiles se llamaba el grupo por la construcción, ya teníamos cierta identidad, había como una especie de línea programática de taller que estaba vinculada a la literatura popular, al folclore. Runa Simi es una palabra en quechua

⁶²³ Dentro de este ciclo podemos incluir también un extenso poema que publicó en un libro de fotografías *Chusma* (2016) de su compañera Coti López.

⁶²⁴ “[a Cristófalo] lo conozco a través de Juan González Moras que es otro abogado y poeta amigo. Por entonces ya había terminado la facultad, le escribo un mail [...] y le pregunto si le interesaría leer mis poemas, y me dice ‘sí mandámelos’. Los mando y me dice: ‘me interesa mucho, tomemos un café’. Nos juntamos en Buenos Aires, en la casa. Esto habrá sido 2001, 2002, Américo es un tipo que sabe mucho de poesía, como editor un tipo formado, con trayectoria, estuvo exiliado, creo que militó en Poder Obrero. Vivió en Barcelona y volvió a mediados, fines de los Ochenta [...]. Cristófalo me dio muchas ideas, por ahí me decía, anda por acá... esto, aquello, qué se yo, pensemos tu libro. Así lo empecé a pensar con él, de ese borrador me hizo correcciones, me dio ideas, y le reconfiguré la forma, le di varias vueltas, incluso corrigió poemas, me tachó alguno y así se parió *Peso formidable*. Ahora que me acuerdo quien me ayudó a corregir *Peso formidable*, además de Cristófalo, ya en su versión más final, fue Margarita Merbilhaá, [...], amiga de HIJOS. Como por entonces Cristófalo estaba lanzando dentro de Paradiso un catálogo menor, que se iba a llamar Zama, en alusión a Di Benedetto, mi libro iba a ser el segundo de esa sub colección” (Entrevista a Axat, 26/02/2018).

⁶²⁵ “Empecé a escribir una suerte de diario con lo que me pasaba en ese entonces. Te estoy hablando de la época del menemismo, el tema de la identidad y la memoria entonces era poco referido, te estoy hablando del 90, 91, 92, ni siquiera estaba formado H.I.J.O.S. No estaba socializada la identidad como hijos ahí, era una época donde todavía la teoría de los dos demonios se reproducía socialmente en todos lados, en lo institucional también. Y así sale ese compromiso con lo literario, después ese diario poético de a poco se va transformando en *Peso formidable*, con otras vueltas. Es decir, se editó en 2003 pero ese libro estaba armado desde el año noventa y pico, 97, 98, ya estaba ese corpus dando vueltas” (Entrevista a Axat, 26/02/2018).

⁶²⁶ También formaron parte del grupo Diego Vallejo, Alicia Vallejo, Florencia Fernández Coria y Jorge Piñeiro.

que significa voz de la gente o algo así... en ese espacio aparecía lo folclórico, algunos de los poetas eran más tangueros, otros con una mirada social... (Entrevista a Axat, 26/02/2018).

El libro está compuesto por 46 poemas divididos en tres secciones sin título, marcadas por epígrafes de Friedrich Nietzsche, Roberto Themis Speroni y Giacomo Leopardi. En la primera parte encontramos un trabajo con la tradición del surrealismo abyecto en la línea de Antonin Artaud. Predomina en ella una afirmación del sabor y el olfato por sobre la omnipotencia de las imágenes, como si después del genocidio⁶²⁷ el régimen de representación del cuerpo no debiera dudar en apelar a lo escatológico, una corporalidad reconfigurada, fragmentaria, diseccionada, acéfala y anal que desestabiliza la idea de “identidad” promovida por los discursos higienistas, asépticos y organicistas de la dictadura militar:

Consumirlo todo / tragarlo de un bocado / sin que se escape // como higos pasados en mis entrañas // patíbulo rancio // paladar / y esófago en néctar // a relamerse // ¡Hambre! // ¡Mucha hambre! // la avidez del ayuno / que me invita a pasar a las bóvedas antiguas / a las morgues con material reciente // ¿Probaste dedos? // ¿Y pezones? // por no decir pelos // mentón / uña / en fin // todo lo que sabe a dulces almendros // y por qué no // a otros orificios amargos (Axat, 2003: 33-34).

Otros recursos del libro, también presentes en el primer ciclo de producción del autor, son extraídos de la tradición concretista brasileña de los cincuenta cuya figura representativa fue Haroldo de Campos, pero fundamentalmente por la poesía experimental de Stéphane Mallarmé que anticipa esta línea de la vanguardia con *Una tirada de dados jamás abolirá el azar* [1897]⁶²⁸:

Era un solo Yo
pero...
si me corto lombriz en pequeños pedazos
quedan flotando:
yo yo yo yo
yo yo yo yo
yo yo yo yo
yo

⁶²⁷ En un texto titulado “Escribir poesía después de la ESMA” (2007) Axat expresa: “El tema radica en el modo de la escritura, en el hecho de llegar a sentir (ser rozados) por ese vacío suspendido en el tiempo social de las palabras [...]. Si la ESMA es un hecho que marca un antes y un después cultural, ello es – seguramente- porque había algo anterior en nuestra cultura de la palabra que nos llevó a semejante derrota. En ese caso, la poesía nunca fue, ni será inocente. Es decir, no será neutra. No será pura” (27).

⁶²⁸ El poeta francés será homenajeado en una serie de *Servarios* (2005) titulada “mallarmé”: “1. / la rosa / un rayo / arsenal / latente / prepara espinas / que se nos clavan / o acaso / las incrustamos / para hacer / la revolución / salvar / a nuestros padres / de su derrota / no sé / en realidad / si pienso / en salvarlos / a ellos / o a nosotros / mismos” (Axat, 2006: 15).

yo yo yo yo yo yo

tábanos - segmentos vivos – mismidad partida muchas lombrices

cabezas moviéndose solas

monstruo bíblico

u otra forma de egoísmo
quizás

pero al menos
sin pisarse ni chocarse (Axat, 2003: 63).⁶²⁹

Sin embargo, más allá de esta adscripción formal, un texto como “XXVII” rompe la unidad del poemario. Allí imagina una escena en la que su padre juega con migas de pan una partida de ajedrez con un compañero en el Centro Clandestino de Detención La Cacha. La narración testimonial irrumpe en la secuencia de escritos de la misma manera que la frase “aquí falta algo” de *El sexo de las piedras* (2014) de Fernando Araldi⁶³⁰ que comentamos en el capítulo 2. El poeta le recuerda al lector lo ocurrido hace 30 años, a la vez que construye un enunciador que, en el presente, se ubica dentro del colectivo de hijos que comienza a intervenir en el campo artístico con más intensidad a partir de 2001, configurando una voz generacional emergente.

Resulta importante señalar que en este libro encontramos un procedimiento que ya habíamos analizado en los poemas testimoniales de los capítulos 1 y 3, y que nos permite delinear una serie en el corpus de poesía de hijos e hijas. En el poema “XXX” leemos:

Te espero: / Padre / los ruidos causados por la derrota / no alcanzan a quebrarnos / aunque sea por un instante / esa increíble luz de tus ojos / esperanza o fulgor de a cada instante ser grito. / Sueño: / estamos en algún lugar / vos papá y yo / me contás que ayer te cantaron / me decís que seguro te están por venir a buscar / te ruego la huida / vamos lejos / bien lejos te digo / Pero me contestás que... / la sangre de los compañeros no se negocia / y no hay caso / Padre / no te convenzo / y la escena que se repite muchas noches / a veces llegamos a discusiones acaloradas / y parece que no hay caso / Padre / no puedo salvarte ni en los sueños (2003: 67-68).

⁶²⁹ Conservamos el diseño original del poema “XXIX” para que pueda apreciarse la disposición tipográfica.

⁶³⁰ Si bien el trabajo con el archivo y el testimonio es una constante en la obra de Axat, en estos primeros poemarios su inserción llama la atención porque funciona como ruptura dentro de series más surrealistas, no como procedimiento general. Por ejemplo, en *Servarios* (2005), encontramos la transcripción de “una carta. (mi abuelo intentando ser mis padres desaparecidos)”: “Hijo querido: // Hoy cumplís cuatro años y como sabemos que te gustan mucho los autos te enviamos de regalo éste, pequeño juego adecuado a tus conocimientos, pero te prometemos que cada vez que cumplas años lo renovaremos mejor. Estamos haciendo un largo, larguísimo viaje [...]” (2005: 72), sobre el final la voz del poeta aclara: “La carta nunca fue leída” (Ídem).

Este escrito sintetiza algunas ideas que van a atravesar todo el poemario: qué hacer con la tradición de los Setenta, con el legado de los padres, y qué implicancias tiene la ética del eterno retorno nietzscheano⁶³¹ para pensar estas formas de encuentro que habitan el espacio onírico y un tiempo hecho de anacronismos y puntos de fuga. “XXX” forma parte de una serie que podemos rastrear en la mayoría de los poetas hijos, la cual se caracteriza por: 1- los desplazamientos temporales (ese escapar hacia el presente luego de estar visitando el pasado), 2- la disyuntiva de salvar a los padres o salvarse a sí mismo, 3- la responsabilidad por el destino de los padres, quienes ocupan una función similar a la de hijos a los que hay que defender.

Así, en otro poema “Equipo forense de sí” de *Neo* (2012) asistimos a una reconstrucción poética de un yo lírico desmembrado, que funciona como metáfora de la búsqueda y la identificación de los restos óseos de los padres. El mismo fue elaborado a partir de poemas contenidos en sus libros anteriores, y de dos recordatorios-solicitudes publicados por Axat y su familia en el periódico *Página/12*. Las huellas de una palabra pública, social, que clama por memoria, verdad y justicia, y que fue reproducida por un medio de comunicación masivo, atraviesa la subjetividad del poeta y en la desobjetivación de la escritura busca volver a recomponer el tejido social. Al mismo tiempo, en esta pequeña antología que es el poema, o palimpsesto, porque retoma distintas escrituras que ayudaron a elaborar el duelo en distintos momentos, se deconstruye el vínculo que el yo lírico establece con la figura de los padres, durante un lapso de tiempo delimitado entre 2001 y 2012. El fragmento “yo 2009” continúa la escena de “XXX”:

 Todos los años / ese día / a la misma hora / sueño / viaje al pasado / una hora exacta
 antes de que caigan / me veo de siete meses / en los brazos de mamá / desesperado / les
 cuento de su destino / hay que irse rápido les digo / quedan pocos minutos / no vacilan
 / no se inmutan / no hay caso pienso / se quedan / antes de volver me entregan / al niño
 / cuidálo / y regreso con él en brazos / todos los años / ese día (Axat, 2012: 24-25).

Si en una primera lectura, se impone el predominio estructural de un regreso al momento previo al secuestro de los padres, la figura del bebé que viene a nuestro presente una y otra vez todos los años intensifica el carácter inquietante de la escena. En efecto, cabe preguntarse ¿qué tiene para decirnos? La voz del poema lleva inscrita en la representación de su propio cuerpo el legado de los padres y solicita predisposición para

⁶³¹ *Peso formidable* se abre con un epígrafe de *La Gaya Ciencia*: “El eterno reloj de arena de la existencia será vuelto de nuevo y con él tú, polvo del polvo...pero acaso te aniquilaría la pregunta: “¿Quieres que el instante se repita una e innumerables veces?” ¡Pesaría con formidable peso sobre tus actos, en todo y por todo! ¡Cuánto necesitarás amar entonces la vida y amarte a ti mismo para no desear otra cosa que esta suprema y eterna confirmación!”.

una escucha de lo que no puede ser dicho. En la escena se interrumpe el acto de arrullar, queda suspendido, a la espera de ser completado de manera fantasmal porque quien mece al bebé, desdoblada de sí mismo, ahora es una espectadora de la escena. Como señala Giorgio Agamben, el testigo ya no es el que sabe más que los demás sino el que necesita de los demás para saber de sí, desde esta perspectiva, el autor (cualquier autor) no es otra cosa que el testigo y el lector no puede sino asumir la tarea de ese testimonio, de esa prueba del presente.⁶³² El bebé del poema es un testigo que no recuerda (tenía 7 meses); el adulto no puede ser testigo de manera literal: se convierte ahora en testigo que vuelve sobre esa escena porque alguien se la transmitió.

Cuando nos preguntamos qué implicancias tiene este desarreglo de la sintaxis, del tiempo y el espacio, consideramos que precisamente aquí radica la promesa estético-política de estas escrituras. La figura del desaparecido ocupa el lugar que Nicolás Bourriaud asigna a la exforma, que se mueve entre lo residual y lo real, lo que está adentro y afuera al mismo tiempo, el ser y el no ser (2015: 11). Lo exformal es configurado estéticamente en estas producciones para denunciar lo que resta del régimen de acumulación financiero en el que se cimentó el neoliberalismo argentino. En la figura del desaparecido, en las visitas que realizan los hijos en sus poemas, se tensan las disputas entre las fronteras de lo que es incluido y lo que es excluido de la sociedad, lo prohibido, lo no asimilable y lo productivo, lo consumible. Así es que en esta reiteración de los intentos por salvar a los padres, se produce un encuentro fallido con lo real que no puede ser representado sino únicamente repetido y que, tal como señala Hal Foster (2001) siguiendo a Lacan, funciona menos por el contenido que por la técnica utilizada.⁶³³

⁶³² La poesía de los ‘hijos’ va a asumir muchas veces la boca de los otros, de la generación de los padres pero también la de los propios compañeros de H.I.J.O.S., o incluso de una comunidad más amplia; va a dar testimonio a partir de un reclamo de justicia y de acciones políticas concretas que a través de la poesía intentarían decir ese indecible, cuestionando el tiempo lineal o instrumental, que sería el de la hegemonía, valorizando una experiencia más real aun, la del tiempo del acontecimiento que tiene lugar en el poema y que suele implicar una vuelta o un retorno rememorativo y crítico del pasado desde la in-actualidad de la poesía. En este sentido, la poética de Axat interroga metarreflexivamente a la literatura como espacio anacrónico de encuentro con esas presencias fantasmales. En una entrevista con Fernando Reati, expresa lo siguiente: “yo dialogo con mi papá y mi mamá todo el tiempo. La poesía tal como yo la concibo es un diálogo con los muertos. Este tema me obsesiona desde hace mucho. La poesía es para mí una suerte de sesión de espiritismo, un espacio de acá para el más allá, como una cisura del encuentro” (2015: 869).

⁶³³ Dos poetas de la colección van a utilizar también esta técnica. María Ester Alonso Morales, militante del colectivo de H.I.J.O.S., la utiliza en el poema titulado “El cielo sobre Lanús”: “Soñé, / que se me presentaba un hombre / venido de otra época, / vestido con abrigo negro, / como un ángel descendido. / Este ángel me dijo: / te concedo viajar al pasado, / al año 1974, / al fatídico día, / presentarte a tu padre, / cara a cara / y sin revelar tu identidad, advertirte de su peligro. / Me puso una condición: / si lo conseguía, / si lograba que / se salvase, / yo no existiría, / no habría nacido jamás. / Me quedé pensando, / un trato justo, / mi vida por la de mi padre. / No lo dudé y acepté. / Regresé, / mujer adulta, / gabardina puesta. /

Una lectura fundamental para Axat en esta primera etapa fue la obra de Gilles Deleuze:

Peso formidable me sacudió y digo voy a escribir otro, venía con Deleuze, Deleuze, Deleuze, venía con algunas ideas, venía haciendo teatro con Febe Chávez y Beatriz Catani. En *Servarios* recojo mi experiencia teatral, el grupo de teatro es un armado de voces poéticas que provienen de una identidad. El actor resume lo uno en lo diverso, y la hipótesis teatral es la escenificación de esas voces. No está lejos del poeta... [...] de hecho el libro lo presenté haciendo una pequeña obra de teatro. *Servarios* se actuó, lo presentamos en el Centro de Cultura y Comunicación que estaba en 43, 7 y 8 (Entrevista a Axat, 26/02/2018).

El empirismo trascendental (Deleuze, 1968) del filósofo francés es mucho más rico que la realidad, en el sentido de que abre un campo infinito de virtualidades a partir de las cuales lo real, el ahora y aquí vivo, es efectuado. En este sentido, actor y poeta funcionan como metáfora de la actualización de esas virtualidades en el plano de los cuerpos. Deleuze distingue en las cosas, al igual que la tradición estoica, dos planos que difieren por naturaleza: 1- El de los cuerpos y los estados de cosas que sólo existen en el espacio y en el presente del acto, y 2- El de los incorporeales, los atributos lógicos y dialécticos, es decir, los acontecimientos que insisten y subsisten en las proposiciones y en los

Todo sucedía en blanco y negro. / Me daba prisa, / desesperada por las calles de Buenos Aires, / para llegar a tiempo a la casa de Lanús. / Pensaba en convencerle a él / y a sus compañeros / de desistir de la operación, / que se trataba verdaderamente / de un error, / una trampa, / una tragedia. / Desperté exaltada, / sudada, / angustiada. / La Plata, / año 2006...” (2015: 30-32). La técnica ucrónica del encuentro atemporal, la repetición y la referencia a la serie de poemas que analizamos y en la cual desea inscribirlo, está creando una nueva efectación de esa marca de la catástrofe. Los cuerpos no son representados en el enfrentamiento armado o en tanto cadáveres, sino que se presentan como visitas fantasmales, en tanto que restos. A partir de esta técnica de presentificación de la figura del militante político desaparecido o asesinado, estos poemas intercambiables y múltiples en sus variaciones señalan lo que quedó expulsado por el biopoder, aquellas vidas que para el Estado no merecieron ser vividas. Precisamente aquí radica su potencia, en tanto reposición y memorialización de su cuerpo, en su haber tenido lugar, en visibilizarlo para denunciar y dar testimonio de las políticas y los mecanismos de invisibilización del Estado, de la negación jurídica y simbólica de los cuerpos que considera no-personas. El mismo procedimiento aparece en el poema “dos” de *Subcutáneo* (2012) de Juan Aiub: “Viajo en el tiempo / (no daré pormenores) / 9 de junio / año 77 / ciudad de La Plata / nubosidad variable / mi espera gotea / hora indicada / aparecés en cuadro / borrosa de otoño / a lo lejos / tu coraje / no alcanzo a ver / sé que estoy ahí / casi cuatro kilos/ lo dice el libreto / niño envuelto / hoja de parra / calor materno / ciencia ficción / única sonrisa ligera / guardaré perpetua / en mi puño / candado de esclerosis / llamás a la puerta / que nos digerirá / y no te detengo / ¿para qué vine? / regla violada / jamás con niños / cita envenenada / final exacto al restaurado / espectador: / terminó la función / decido no salvarte / me salvo yo / geometría actual protegida / en el futuro / todo sigue igual / ¿cómo lo sé? / la duda aún respira / tu escape / posibilidad / sin mí” (2012: 13-14). Aquí el yo lírico regresa y se observa de bebé, solo que a diferencia de los poemas previos, no intenta convencer a su madre de no golpear la puerta. Decide salvarse sin dar explicaciones, tampoco sabe cómo llegó, ni con qué fin, no aparece el fantasma de Alonso. En el poema de Aiub hay una asunción de esa imposibilidad de comunicar “el libreto”, el yo lírico simplemente es un observador imparcial que carga con la culpa de que su desaparición sea la condición de que la “geometría actual” no exista. La escena es elaborada desde un dispositivo cinematográfico implícito donde él es un espectador que ve la función. En esta escena, la voz del poema se conecta con su experiencia a partir de los retazos que permiten vislumbrar los productos culturales de la infancia, especialmente el cine. Películas como *Blade runner*, *Star wars* o *Back to the future* funcionan como códigos y coordenadas generacionales compartidos, que permitieron reflexionar e indagar, tempranamente, sobre los vínculos familiares y la desaparición forzada.

accidentes corporales (Deleuze, 1994: 29-31). Mientras que los corporales son causas entre sí unos de otros, los efectos que producen los incorpales son efectos entre sí, nunca son causas unos de otros, sino cuasi-causas. El territorio del poema contribuye a que esta casi-causa, es decir, este acontecimiento preindividual, impersonal que es una corriente pura de conciencia a-subjetiva y pre-reflexiva, produzca devenires en la figura del poeta que mediante una identidad infinita tiene la capacidad de esquivar el presente en dos sentidos a la vez: futuro y pasado. Uno de los poetas que mejor expresa estas ideas, también homenajeado en *Servarios* es Fernando Pessoa, de hecho Axat emprende un viaje a Lisboa con el único objetivo de transitar por los lugares donde se movía el poeta.⁶³⁴

Servarios está compuesto por tres partes. La primera, “servarios”, es una reelaboración de una obra de teatro escrita por Axat a los 21 años, mientras estudiaba Derecho: *El cuerpo de la toga*. Allí se ridiculizaba mediante la sátira la distancia simbólica y léxica que establece la burocracia del Poder judicial respecto de la sociedad civil. La serie “teoría sobre el lenguaje docto” utiliza juegos de palabras que remiten a los diálogos del *Ferdydurke* [1937] de Witold Gombrowitz:

Se saca el sombrero de fieltro, fiel, filalil, / y saluda el señor doctorcito de soslayo, // que lindo, palabras como pañales cargados, / cagados, cuelgan, y de tanto a-tenderlos, // atienden ellos...mejor dicho: / tienden, tenden-tanden-ente-den, claro: en-tien-den, // con brochecitos bien al sol, bien limpitos, soctorcito, / así dicen que se entienden, en-tien-den, d-i-c-e-n, / ellos, sí, los doctorcitos...y se seca, se saca el talquito, / luego pide: que lo abracen los pañales, / -cómo lo quieren- pero qué suave cariño, qué palabritas, / suavecito cariño, estos ricos pañales, / trapitos sin diarrea, camisas de fuerza...y otra vez cagado [...] (Axat, 2005: 13).

La segunda parte, “la física de las arañas (*reescrituras de Lucrecio*)”, retoma la metáfora de la tela de araña de *De Rerum Natura* para aludir al recorte/creación de un problema sobre el plano infinito del pensamiento –o noósfera en términos de Teilhard de Chardin (1925)–, una de las matrices de la ontología deleuziana:

Aprende ahora, pues, aprende á conocer en pocas palabras las substancias que mueven el ánimo, de dónde proceden y cómo á él llegan. Primeramente digo que en toda la extensión del espacio vagan y giran de variados modos innumerables y muy tenues simulacros de las cosas, los cuales al encontrarse en las auras fácilmente se coaligan, como los hilos de araña (Lucrecio, 1892: 206).

Así, uno de los poemas de esta sección describe el acontecimiento que da forma a la tela, el cual no sería otra cosa que la facultad de crear conceptos o nuevos devenires: “la tela.

⁶³⁴ Al poeta portugués le dedica “ser pessoa”: “estoy sentado en el *Café do Chiado*. // pienso: // cuántos podré ser esta vez, / a quién le falta hablar, / ¿a quién! / cuántas máscaras quedan, / señores heterónimos, / ¡hablen! / a quién le falta hablar / ¡a quién! [...]” (2006: 44). Por la misma época Axat también comienza a utilizar sus propios heterónimos, quizá el más conocido sea Leandro Daniel Barret, pero también aparece Rosario González Sánchez y Rodrigo Zubiría.

Nace cuando ella empieza a mirar y queda atrapada en el hilo fluido de seda que gira el universo en una delicada película de azares brillantes, el aleteo de una mariposa que se queda pegada y en su último suspiro sopla un viento y declina la tanza que agita los mares y silencia los pájaros” (Axat, 2005: 54).

La tercera parte del libro titulada “nuda vida (*pequeños de octubre*)” anticipa un trabajo que será retomado en *Musulmán o biopoética* (2013): el poeta comienza a intervenir, mediante el corte de verso, distintas anécdotas recopiladas en su trabajo como abogado, cuyo eje temático es la problematización de distintos dispositivos de reproducción de la violencia institucional. La pérdida del nombre propio, a la manera del personaje de Alicia en la novela de Lewis Carroll, sintetiza el programa de *Servarios*. La concepción de la escritura poética como desubjetivación le permitirá al poeta experimentar con la voz de los padres desaparecidos en el siguiente proyecto, *Médium* (2006):

Médium es la idea de recoger algunas ideas de *Peso formidable*, pero en clave de diálogo espiritista, de diálogo con los muertos, ahí empecé con la obsesión del diálogo los muertos, de la poesía como sesión de espiritismo, ahí agarré el libro de espiritismo del francés Allan Kardec... (Entrevista a Axat, 26/02/2018).

Médium (Poética belli) también se divide en tres partes: “Perdidos en la búsqueda de sus voces (Marzo-Mayo)”, “Angelus Novus (Junio-Agosto)” y “la rosa perdida de Clausewitz (Septiembre)”. En la primera parte encontramos un trabajo más programático con testimonios, documentos y archivos que delimitan tres momentos en la experimentación del poeta: 1- la “indagación”, es decir la incógnita sobre algún suceso en la vida de los padres, 2- el hallazgo de un “resto”, por lo general objetos que propician el pasaje al otro lado y 3- el “diario de viaje”, la descripción de las experiencias que vive el médium. La poesía archivística o documental ya no aparece como ruptura para cortar con la isotopía estilística sino que se constituye en un procedimiento central. Así por ejemplo, “resto iv. (Lemuria)”, es el diario de una investigación en la que aparece la alusión al mítico continente perdido. En el poema, Lemuria es un lugar real: la Isla de Pascua. El poeta utiliza la figura de la topografía que se caracteriza por describir lugares existentes como irreales, imaginarios o utópicos de una manera semejante a la *Suecia* (2006) imaginada por Alejandra Szir que vimos en el capítulo 2:

Lemuria / el proyecto de la ciudad del Sol / 1972: una Isla para hombres raros // ¿Alguna vez fue Lemuria? / ¿Estás ahí Lemuria? / ¿Es posible Lemuria? // Por los ojos de los que quedaron / todavía veo / planos inconclusos de la Atlántida // Encuentro con Tite (Mingo, 15/8/06) / “Te veo y viene a mí la cara de tu padre...tu viejo era Juan... / creíamos que podíamos hacer nuestra la Isla de Pascua, / desde allí saldría el hombre nuevo que / aterrizaría en América algún día...pero te cuento de mis hijos...” //

Encuentro con Gustavo (Gonnet, 18/8/06) / “Tu viejo creía en Lemuria, estaba convencido, todos estábamos / convencidos del Proyecto, nos pasamos meses pergeñando / ese magnífico asalto: ir tomando en silencio la Isla, hasta liberarla / y construir la sociedad del hombre feliz..., pero hablamos de mi novela / El sueño de Ana, y trata de una nena que quiere volar...” / Encuentro con Silo / (Ciudad de Mendoza, 1/8/06) / “Lemuria ¡un delirio de la época!, entonces vino Armando y me trajo / el proyecto que habían pensado entre varios, te repito: ¿un delirio!... / el humanismo es la posibilidad de encontrarnos sin violencia...” / hace ya tiempo que pienso en Lemuria / pero no espero ver el sol en un lugar que no existe / y que nunca existirá // creo sí / que hace más de treinta años / en la cara de muchos / estaba trazado el mapa de un tesoro / una extraña aventura / que nos guiaría a nosotros / para salir a buscarla // -de algún modo- / todos llegamos a Lemuria (Axat, 2006: 25-26).

Los padres de Axat habían comenzado su militancia política en el Movimiento Siloísta⁶³⁵ y el poema recoge la voz de antiguos integrantes de esa experiencia. El hijo como un detective reúne entrevistas e intenta comprender más acerca de la visión de mundo de los padres. Lemuria se convierte en un tesoro intangible, el legado político, artístico y vital que dejó la generación del Setenta a hijos e hijas. La experiencia generacional compartida delimita las fronteras de Lemuria, a la vez que el sujeto social hijo comienza a ser indisociable del sujeto imaginario de los poemas. La presencia de pequeños módulos testimoniales es muy significativa en este primer ciclo y comenzará a diluirse a partir de la publicación de *Neo* en 2012.

La segunda parte de *Médium* anticipa el proyecto editorial de búsqueda de una poesía desaparecida. El primer poema se denomina “los nuevos detectives salvajes”: “mientras salíamos en la búsqueda de agujeros en las cosas / el vacío o la mudez / eran la tierra perfecta // irrumpir desde la hondura / con un grito a la superficie / rescatar tesoros que nos mantenían vivos” (Axat, 2006: 47). Asistimos allí a un pacto imaginario entre Francisco Urondo y Miguel Ángel Bustos, un “pacto mayor” que convoca a

los poetas caídos / a los asesinados / a los que se quedaron cantando solos / a los que alguna vez empuñaron la palabra justa // todos se hicieron presentes / a chocar sus armas-copas // para que nada sea en vano / para que el hueco que separa // a nosotros de ellos / a ellos de nosotros // no pueda ingresar / de nuevo en las palabras” (2006: 57).

El viaje en el tiempo en uno de los poemas es semejante al que realiza en *El eternauta* (1959) Juan Salvo cuando visita a Germán, un guionista de historietas. El abrazo generacional que da el viajero del tiempo al poeta Néstor Mux figura la necesidad de reconstruir los vínculos con la generación del sesenta, rechazada hasta el momento por

⁶³⁵ Movimiento humanista fundado por Mario Luis Rodríguez Cobos (Silo) en 1969. Axat escribió un prólogo, fruto de las investigaciones referidas en *Médium*, a los archivos desclasificados por la Comisión Provincial por la Memoria de la Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires sobre el Siloísmo: “El siloísmo y sus variantes” (2007). Disponible en: <https://elniniorizoma.wordpress.com/2019/08/26/el-siloismo-y-sus-variantes/>

las formaciones hegemónicas del campo literario, mientras ofrece una nueva pista sobre la ubicación de Lemuria. El continente utópico se encontraría en los destellos de luz que emiten los seres humanos cuando recuperan la esperanza en el futuro:

son las tres de la mañana / 25 de mayo de 2006 / y me dan ganas de releer aquella carta / que escribiste a tu pequeña Julieta mientras dormía / era un día como hoy / a las tres de la mañana / del 25 de Mayo de 1973 / una carta también dedicada / a todos nosotros / que si no dormíamos / es porque no habíamos nacido // son las tres de la mañana / 25 de mayo de 2006 / y vuelvo / justo a esa noche / a las tres de la mañana / de un 25 de mayo de 1973 / y tu pequeña Julieta que duerme / golpeo la puerta de tu casa / vine de lejos / a contarte... / (veo en tus ojos ese día) / vine a contarte... / (me quedo en silencio) / no sé qué vine a contarte... (un haz de luz te atraviesa) / que no importa... / que sigas escribiendo nomás / que vine de lejos... / que te traigo un mensaje de tu Julieta de 34 / de todos nosotros con 20 o 30 / que me tomé el atrevimiento de venir por todos ellos / vine a dejarte un abrazo entrañable (2006: 58).

El silencio contenido del visitante no quiere amargar la esperanza que irradia Mux en un texto escrito el día de la asunción de Héctor Cámpora: “carta a mi pequeña hija, para mañana, desde esta argentina que comienza”.⁶³⁶ Si tenemos en cuenta que otro poema se titula “pacto entre D. S. Dorronzoro y D. O. Favero (pacto menor)”,⁶³⁷ el encuentro entre

⁶³⁶ La carta fue publicada en el diario *Mayoría* (06/06/1973), en la revista *Crisis* n° 3 (07/1973) y recopilada en *Cartas íntimas a todos* (1974): “Hija nuestra: ahora que dormís, reclinada y fiel, sobre tu primera y más bella muñeca; ahora que son las tres de la mañana y ha pasado ya este 25 de mayo de 1973, ahora que ha comenzado a no terminar nunca este día, que cuando crezcas, sabrás todo lo que vale, todo lo que nos costó, en todo lo que nos hizo creer, no puedo dejar de escribirte esta carta. Porque esta madrugada, Julieta, en este 25 de mayo de 1973 que ha comenzado a no terminar nunca, nos encontramos todos en Buenos Aires, y éramos miles y miles y miles de jóvenes, con carteles y música, con plazademayo con palomas y alegría violenta y un otoño inolvidable de hermandad y de consignas, porque después de mucho tiempo nos sentíamos hermanos; nos acercábamos al rostro del otro, a la piel y a la verdad de cada uno y de todos. Y nos mirábamos la sonrisa y nos mirábamos la leyenda de los carteles y las banderas en las que venían a tomar el gobierno, con nosotros, los que cayeron en todos estos largos años siniestros, porque el enemigo no había escatimado impiedad ni falsificaciones. Pero esta vez estábamos todos juntos y todo el pueblo era una sola garganta clara, una sola voz llena de voces, una alegría que no cabía en el pecho, un insulto que crecía como un incendio victorioso y “*se van, se van, se van y nunca volverán*” y “*Perón, Evita, la patria socialista*”, y el compañero presidente que nos saludaba, y ese Buenos Aires que dejaba de ser una ciudad de vidrieras y tilingos perfumados, para ser un país de punta a punta, para ser una verdad rotunda, para ser tierra de nosotros, cueste lo que cueste. Y en todo eso, Julieta nuestra, estabas vos en este 25 de mayo de 1973 porque para vos es este día con mañana. Para vos y para todos, los que ahora comenzamos a encontrarnos (o a equivocarnos por cuenta nuestra). Ahora que tenemos la absoluta seguridad que sobre esta patria respirarás un día un aire limpio, ahora te escribo esta carta, ahora que son más de las tres de la mañana, y tu madre ha comenzado a llorar en silencio mientras lava los platos, porque la radio y la televisión anuncian que comienzan a abrirse las cárceles y comienzan a salir los combatientes, y la libertad crece entonces sobre esta madrugada argentina, para que vos, hija nuestra, sigas durmiendo, reclinada y fiel, sobre tu primera y más bella muñeca” (Mux, 1974:63-65).

⁶³⁷ Ambos poetas se encuentran desaparecidos. Dorronzoro era de profesión herrero, militaba en el Partido Socialista de los Trabajadores (PST) y en 1964 había ganado el premio de novela Emecé con *La nave encabritada*, también había publicado en vida el poemario *Una sangre para el día* (1975). Su esposa Nelly Dorronzoro se encargó de dar a conocer parte de la gran obra todavía hoy inédita que legó el poeta: *Llanto americano* (1984) –que ganó en España el premio “Rafael Morales” en 1983 cuando el poeta ya había sido secuestrado– y *Viernes 25. Poemas y fragmentos de una búsqueda* (2016). Favero estudiaba Letras en la UNLP y militaba en la Juventud Universitaria Peronista (JUP), Libros de Tierra Firme publicó parte de su obra: *Los últimos poemas* (1992) y *Nosotros, ellos y un grito* (2007). Recientemente Edulp editó su poesía completa: *Poesía y militancia. Historia y obra de Daniel Favero* (2020) con prólogo de Axat.

Axat y Mux⁶³⁸ estaría dando cuenta de un pacto, un cruce –no explicitado desde el título– entre un poeta considerado mayor –aunque no reconocido por el campo como tal– y uno menor.

Este primer ciclo se cierra con *Ylumynarya* (2008), primer poemario publicado por el editor dentro de Los Detectives Salvajes. El libro se divide en dos partes complementarias. Los poemas de la primera parte rompen formal y estructuralmente con la estética propuesta por Axat en sus poemarios precedentes, aunque siguen presentes las lecturas surrealistas y la experimentación concretista. En consonancia con el motivo de la luz que desde el título define el proyecto, en cada página predominan los espacios en blanco que pretenden acercar un efecto de luminosidad al lector, mientras los versos se encuentran tipográficamente sobre el margen inferior. Estos breves poemas prescinden de cualquier tipo de conectores, en una serie de palabras que se aíslan o superponen bajo un ritmo veloz que produce la sensación de prender y apagar rápidamente un interruptor de luz que, más que un mensaje, intenta plasmar una sentencia. A estos poemas se agregan en ocasiones, breves glosas o apostillas en prosa que comentan, aclaran y enriquecen los significados crípticos, a la manera de una parodia de los axiomas de la *Óptica* de Isaac Newton, pero también de las *Iluminaciones* de Arthur Rimbaud.

En la segunda parte del poemario, llamada “Gui Rosey” y dedicada al poeta francés –desaparecido durante la Segunda Guerra Mundial según la breve reseña biografía que le dedica Aldo Pellegrini en *Antología de la Poesía Surrealista* (1972)⁶³⁹ o heterónimo de Tristán Tzara según sugiere Axat (2020)–, asistimos a un largo poema a partir de correspondencias puramente literarias (Pellegrini, Bolaño, Papasquiaro, Huxley, von Hofmannsthal) que se imbrican en la propia experiencia de contar con los padres desaparecidos y considerarse un poeta menor. Es el amparo y el ocultamiento en la tradición literaria la que le permitirá incluir los versos más autorreferenciales, pues en ellos se pronuncia abiertamente sobre el dolor de ser hijo de desaparecidos: “¿qué hace un Hijo? / filma su rostro o lo pinta / se saca una foto y la pone junto a sus padres / se queda con la insignificancia de un poema / formas de regresar al instante / que relumbra

⁶³⁸ Poeta de la generación del Sesenta cuyo primer libro *La patria y el invierno* (1965) fue publicado por la mítica editorial La rosa blindada de José Luis Mangieri, le siguieron: *Nosotros en la tierra* (1968), *Cartas íntimas para todos* (1974), *Como quiera que sea* (1978), *Perros atados* (1982), *Poemas* (1985) y *Cosas que nos rodean* (1986). Había dejado de publicar durante un largo tiempo, cuando José María Pallaoro lo motivó a sacar un nuevo libro en Libros de la Talita Dorada: *Papeles a consideración* (2004), al que luego siguió la antología *Disculpas del irascible* (2009).

⁶³⁹ Esta hipótesis es retomada por Roberto Bolaño en “Últimos atardeceres en la tierra” de *Putas asesinas* (2001).

de peligro” (Axat 2007: 58). Incluso utiliza y reelabora breves anécdotas “yo conozco / un hijo que / encontró un poema de su padre y / se lo fumó en / una noche / de angustia” (Ídem.); realizando también una crítica a la reducción de la política a lo militar por parte de los padres y a su sumisión a cúpulas verticalistas⁶⁴⁰: “las extremas generaciones / militaricen los rayos / los vacíen de luz / hagan del verso una piedra” (55). La tendencia novedosa que aparece en este libro y que se desarrollará con mayor asiduidad en el segundo ciclo es la intervención y el posicionamiento respecto de la coyuntura política del momento: “LÓ-PEZ-JJ / encerrado en / el último agujero / (ver pista perros) / ¿en el sitio / que el grupo / de tareas / escondió la / poesía?”(62).

Para dar cuenta de la experiencia de un hijo ante el mundo de la desaparición forzada, “Gui Rosey” trabaja con una superposición entre la historia de la literatura, los genocidios del siglo XX y los personajes de ficción:

Pienso en Gui Rosey / y evoco a los nuestros que también se los tragó la tierra / o a la tierra que les tiraron encima / sin saber si habían muerto / a los contratados para encontrar su tumba / pienso en Bolaño que también buscó a Gui Rosey / y nosotros lo copiamos para buscar las tumbas de los / nuestros / Marsella siempre la misma / inmigra o emigra la hormiga argonauta que lleve su / nombre / el dato preciso para dar con cadáver/cuerpo / bellosinio / cometa atrapado para siempre/en las fauces de una ostra / traficante de diamantes encienden flores / Rimbaud también desaparece en Marsella/con la / garganta seca/podrida (p. 51).

Este poema programático se propone dar a conocer a los poetas menores desaparecidos, ya sea por olvido, silencio o asesinato, de allí su relación con la línea editorial de la colección. De la misma forma, la iluminación o el estado de luminosidad connota a los padres en tanto instantes únicos e irrepetibles, a los que se puede acceder a partir del resplandor de las chispas de luz que irradian las fotografías, los relatos de los compañeros de militancia, memorias orales y visuales que permiten la conexión con lo perdido, aunque no de una manera tan perfecta como la que ofrece la poesía. Esta, desde el punto de vista de Axat es una matriz dadora de luz. Para poder acceder a esta luminosidad se hace necesario mantener presente el tópico desarrollado por el autor en su poemario anterior, del poeta en tanto médium: “invisible / visible percepción / en la escritura / de

⁶⁴⁰ Como parte de las críticas que formula Axat a las organizaciones guerrilleras de los Setenta, en 2010 durante la presentación de *Neo* en el Teatro de la UNLP, contó al público que estaba trabajando en un proyecto poético que consistía en reescribir el Código Penal Montonero para discutir de manera paródica con los distintos artículos formulados por la Conducción Nacional. Según el autor terminó abandonando el proyecto debido al gran aburrimiento que le generaba pensar cada artículo; si mal no recuerdo, lo definió como la muerte de la poesía. En 2011 publicó los borradores de ese proyecto en el número 1 de la revista *La Grieta* en su versión digital, titulada “De regreso a Octubre”, disponible en: <http://regresooctubre.blogspot.com>.

quienes han desarrollado células / con una retina que reacciona sensible / simple temblor / pulso del brazo / ralla verso / construye fantasma” (2007: 15). El poeta es el único que puede hablar y poseer o presentar la voz de los fantasmas de los asesinados, los perseguidos, los olvidados: “entiendo la poesía en / saber descubrir a tiempo / el ángel disfrazado de fantasma / sentado a nuestro lado / encendiendo un cigarro / y te atrapé...” (59). El fantasma funciona como sentido del presente, como memoria que actualiza todos los pasados y todos los futuros en el instante de su efectuación.

Por lo tanto, el desafío para el yo lírico consistirá en acercarse al pasado a través de la incertidumbre de la luz. Hay una necesidad de iluminar para no olvidar, no para aprehender. La luz tergiversa y cuanto más se ilumina ese pasado, más inaccesible se hace: “¿cómo volver a encender un padre apagado-sin armar un Golem?”(2007: 28). Axat se retrotrae a ese pasado catastrófico, específico, entra y sale de él continuamente y en esos viajes, todo lo que toque quedará alterado para siempre. El pasado (y las fotografías también como fenómeno de luz que trae al presente restos y huellas como aberración y fragmento) regresa como ficción y artilugio, su presencia-ausencia es convocada desde la lengua que intenta ordenar los claroscuros de la propia biografía, reescribiéndola mientras le asigna un nuevo orden a los episodios. Formalmente, los efectos de la luz irradian los poemas; en las construcciones sintácticas el ensombrecimiento de los morfemas produce efectos de luz y sombra. Algunas palabras van a arrojar nueva luz y se van a fusionar con otras, la incompletud y la fragmentación son fenómenos de sombras.

El segundo ciclo que identificamos en la obra de Axat se abre con un libro publicado dentro de la editorial El suri porfiado de Carlos Juárez Aldazábal: *Neo (El equipo forense de sí)* (2012) alude desde el título al personaje principal de la película *The Matrix* (1999) de las hermanas Wachowski. No casualmente una de las claves de lectura del film pone especial énfasis en las cuestiones identitarias, en la posibilidad de devenir otro mediante la revelación de un secreto que modificará la vida para siempre.⁶⁴¹ En el film, un experto en computadoras y pirata informático Thomas Anderson (Keanu Reeves) descubre que lo que considera el mundo real es una representación inducida por máquinas dotadas de inteligencia artificial que dominaron al ser humano en un futuro apocalíptico. Los seres humanos se encuentran encerrados en cápsulas y conectados a una Matrix que

⁶⁴¹ Recientemente Lilly Wachowski se refirió a la importancia que tuvo el film dentro del colectivo trans: “En Matrix todo iba sobre el deseo de transformación”. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=QwYBrn2u0do>

les extrae la energía mientras sueñan. Morfeo (Laurene Fishburne) es un capitán de la resistencia convencido de que Neo (Thomas) es el elegido para dirigir la lucha por la liberación del pueblo de Zion. Pues bien, en el poemario de Axat Neo es un hijo de la militancia revolucionaria que para liderar la insurrección no deberá tomar una pastilla roja que lo hará despertar del sueño sino que deberá reconstruir su historia y la Historia mediante un trabajo sobre su propio yo biográfico y poético que parodia el trabajo realizado por el Equipo Argentino de Antropología Forense para identificar los cuerpos de los militantes enterrados en fosas comunes. El poema “Diario de Portbou” entrecruza un imaginario diario íntimo escrito por Walter Benjamin en 1940 antes de su suicidio, con distintas observaciones del poeta-detective investigando el caso del filósofo alemán en 2011. El título de cada parte lleva el nombre de múltiples huesos: coxis, húmero, hioides, cervical, etc. lo cual da cuenta del trabajo forense en la exhumación de la Historia.

Por otra parte, el poema dialoga con el único título de la colección Los Detectives Salvajes en el que se publica a un poeta de otro país: *Cálcio* (2013), del brasileño Pádua Fernandes.⁶⁴² Allí encontramos en el poema “NN” una representación de la voz del poeta como exhumadora de los cuerpos de las víctimas de la dictadura:

en el hueco / del habla / el cuerpo / de la fosa; / un hueso / estalla / en la falla / del suelo / y luego / el soplo / calla / en la nada; // centro de todo: / un fuego huye; / quema, con todo, / sin que se aloje / en tierra o viento, / ayer u hoy; / es el olvido / y no la llama / en este instante / apuesta y gana / la cosa en fuga / que el fuego emana; / (¿voz bajo el fuego o bajo el agua? / si tanto ceniza cuanto lodo / sirven a los muertos de palabra) / en la nada / del cuerpo / resbala / el suelo / e inunda / el foso / que anónimo / naufraga, / y grasa / la nada / en la panza / de la náusea; // centro de la lucha: / un fuego grita / la ceniza ruge / su enigma / amordazado / en la propia lengua; / sin tener espacio / la voz se calla / repitiendo el grito / que la ceniza exhala; / el fuego en todo / huye y no hay nada; // (¿yace bajo agua o bajo fuego? / a la memoria, nadie la draga: / ceniza y sangre, se va a la cloaca) [...] (2013: 56-57).

Los vínculos entre poesía y política comienzan a ser trabajados dentro de un programa que se propone intervenir de manera polémica tanto en el campo de la poesía como en el

⁶⁴² Pádua Fernandes es Doctor en Derecho por la Universidad de São Paulo, ha realizado investigaciones para la Comisión Nacional de la Verdad Nacional y la de São Paulo. En poesía publicó: *O palco e o mundo* (2002), *Cinco lugares da furia* (2008), *Cálcio* (2011), *Código negro* (2013), *Canção de ninar com fuzis* (2019) y *O desvio das gentes* (2019). En narrativa el libro de cuentos *Cidadania da bomba* (2015) y la novela *Gravata lavada* (2019). Según Axat se conocieron de casualidad, en un viaje a Buenos Aires el poeta brasileño encontró sus libros y lo contactó al constatar que trabajaban sobre problemas semejantes: “Pádua compró *Médium* en la librería De la Mancha y me escribió inmediatamente, que estaba en Buenos Aires, que le había gustado y quería conocerme. Nos tomamos un café y empezamos un ida y vuelta [...]. Empezamos a pensar los problemas del derecho y la poesía [...] trabaja el tema del terrorismo de Estado en Brasil y los efectos en la memoria, en la cultura, en especial la poesía. *Cinco lugares da furia* es un libro de poemas que publicó hace ya unos años, sobre la violencia institucional en la ciudad de San Pablo, la pobreza, la policía, los escuadrones de la muerte, hace un cruce entre poesía y violencia en la línea de *Musulman*” (Entrevista a Axat, 26/02/2018).

campo de la política. Volviendo a *Neo*, en “Asamblea permanente de poetas” el sujeto imaginario opta por posicionarse dentro de la poesía menor porque ese fue el destino de sus interlocutores: los poetas del sesenta. El poema está dedicado a Alberto Szpunberg que al igual que Mux forma parte de esa tradición mayor de la poesía del Sesenta que no obtuvo reconocimiento en el campo literario⁶⁴³:

Se apoya la feria anual sobre bosta / que los entecos del odio arriman / en sus cacerolas cargadas de anagramas, / alfaguaras, mondadoris y demás escayolas / vendiendo al 100% desoficializan la parra dorada, / racimo de “tontos” poetas sin grito de Alcorta, / un Piatock cualquiera que lee las manos / de los que se le cruzan abracadabra-pata-de-cabra [...] y si la Asamblea no se junta a leer a escondidas la cábala de esa noche / vuelven a aparecer la saga de los Eugenios, los Equis, Clauditos, / perritos de ceniza de Madariaga oliendo / su bosta mientras nosotros imperceptibles, / silenciosos o ya desgarrados (nadie nos conoce, nadie nos sabe) / sostenemos la música de lo que viene (2012: 16).

De una manera semejante “Los neoargentinos”, dedicado a Máximo Kirchner uno de los fundadores de la agrupación La Cámpora en 2006, cuestiona la burocratización de las organizaciones y sugiere tener en cuenta la perspectiva de los militantes de base, que en sintonía con el campo literario vendrían a ocupar el lugar de “poetas menores”:

En el caso de los cumpas incisivos, inorgánicos, / cuestionados-cuestionadores, sin obediencia o astucia, / in-amalgamados por crítica in-ana, cumpas de aquí / o allá que no miran las estrellas, vengan de adentro o / de afuera, desertores sin cruz cuya célula partieron o / degradaron por traicionar a sus pares y superior, ya si / fueran mercachifles o tragabaldas sin pasión, aun si / fueran por los mismos hechos que incurrieran [...] (Axat, 2012: 17).

Aquí se produce otro montaje entre pasado y presente a partir de la irrupción de un léxico que remite a la militancia de los Setenta, de hecho el padre del poeta, Rodolfo Jorge Axat, fue degradado por la organización Montoneros como consecuencia de sus críticas a la reducción de la política a lo militar. El poeta parece querer advertir al hijo de los presidentes acerca de la inviabilidad de seguir reproduciendo una lógica de construcción política a partir de la dicotomía Lealtad/Traición. Para escenificar ese dilema vuelve a la escena final de *Star Wars Episodio VI: El retorno del Jedi* (1983) cuando Luke Skywalker (Mark Hamill) descubre que Darth Vader (James Earl Jones y Sebastian Shaw) es su padre: “*Father? Yes?... Dile a tus ejércitos: He llegado..., no / para adorarte. Hablaré sin hablar tu habla, y ya...*” (2012: 22).

Otros fragmentos dan cuenta de una interpretación de la política en clave literaria:

⁶⁴³ Recientemente con motivo del fallecimiento de Szpunberg, Alejandro García Schnetzer (2020) manifestó que conoció su obra recién en 2011, sólo dos años antes de haber compilado y publicado en Entropía la poesía reunida hasta entonces: *Como sólo la muerte es pasajera* (2013).

[...] Traidor por no tomar a tiempo la pastilla azul o / la roja, y no ver el agujero del conejo y querer seguir / viviendo sin Evas para no decir Alicias y no caer / en Eloísa, la misma fiesta des-iluminada, oh my / Blake qué han hecho contigo my Blake!...traidor, / incluso quien resguarda el orden, cuando para llegar / a su salvación debe arrojar ojosol al fango y sus / hijos o esposas sucumbir en las fauces de un sicario / reconocible por lucir peluca rubia, que chorrea / tintura, mientras espera que no falle, porque: van a / ver lo que les pasa si hace eso, si traiciona al sicario o / al orden [...] (Axat, 2012: 18).

Las Evas son las hijas de la generación del Setenta cuyas elecciones políticas de izquierda a derecha giran entre devenir la Alicia de Lewis Carroll o la Eloísa que remite a la editorial de Cucurto. Incluso la figura de Hamlet se convierte en símbolo de los hijos de la militancia de los Setenta de la cual Máximo Kirchner también es parte: “hijos Cruces o / Fierros u Odiseos sin fuego, indudable príncipe de / Dinamarca que transmite perpetua obediencia in- / debida a quienes pedimos, imploramos, ¡por favor!, / ¡por favor!: no proyecte la derrota sobre nosotros” (2012: 19).

En el sexto poemario de Axat, *Musulmán o biopoética* (2013), publicado dentro de *Los Detectives Salvajes* cuando el proyecto estaba en pleno crecimiento –a diferencia de *Ylumynarya* (2008)-, adquiere una mayor gravitación el presente y la intervención pública del poeta en la sociedad. Esta búsqueda se superpone con su trabajo como Defensor del Fuero Penal Juvenil de la Provincia de Buenos Aires. En *Musulmán* Axat se vale de la escritura para penetrar y desestabilizar en sus bases ideológicas el sistema jurídico dentro del cual desarrolla su actividad laboral, haciendo uso de los materiales que pueblan su práctica cotidiana de Defensor de Menores: artículos periodísticos, informes policiales, audiencias judiciales, testimonios de las víctimas o de madres de las víctimas, incluso los diarios de campo de la tesis en curso.⁶⁴⁴ Archivo abierto, revelado y

⁶⁴⁴ El mismo año de la publicación de *Musulmán o biopoética* (2013-c) Axat defiende su tesis para la obtención del grado de Magister en Ciencias Sociales en la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de La Plata, titulada *Una voz no menor: Apuntes etnográficos sobre la justicia penal juvenil*. Ambos escritos funcionan complementariamente y abordan críticamente sus propias condiciones de producción. Escritura poética y académica intentan pensar de manera crítica la situación de los niños y jóvenes de las barriadas populares o que se hallan en situación de calle, y son continuamente negados y negativizados por los discursos hegemónicos y por su brazo performativo, el sistema jurídico que ejerce una violencia clasista y xenófoba sobre los destinos de los cuerpos que no se prestan dóciles a la normativización de las clases dominantes. La sociología jurídica, pero especialmente la etnografía y los estudios culturales le van a proporcionar a Axat la distancia crítica necesaria para analizar su propia situación como Defensor de menores. El trabajo desempeñado por un defensor juvenil consiste en asistir al lugar de detención de los menores, asesorarlos, ayudarlos en lo posible y prepararlos en todos los actos del proceso penal en el que estarán involucrados, particularmente cuando tengan que enfrentarse a otros actores del sistema judicial, Fiscales y Jueces: “Durante cada uno de estos turnos, cada de una de las audiencias, cada entrevista, o encuentro con defendidos y demás actores fui tomando notas de lo que observaba. De los movimientos, de los guiños, de los comentarios, de los entretelones y anécdotas que conformaban cierta micro-cultura o mundillo simbólico que, una persona ajena al campo, difícilmente podría dar parte” (Axat, 2013-b: 13). Precisamente *Musulmán o biopoética* va a tomar forma en ese mundillo, en los restos que el discurso académico va a seleccionar para dejar afuera en pos de cierta objetividad, como dirá en *Rimbaud en la CGT* (2014): “lo que el derecho no puede decir / Lo / dice un poema” (20).

visibilizado, en tanto material pretextual en la segunda parte del poemario, llamada PASAJES EN ESPEJO (Bitácora), singular ejercicio que interviene produciendo alteraciones en la sonoridad de la cita por medio de una versificación *sui generis*.

Axat no pone en funcionamiento la maquinaria de interpretación de la vida política que dejaron como legado Rodolfo Walsh y David Viñas: un ejercicio hermenéutico de extracción de la verdad en las entrelíneas del discurso del poder. Debido a las profundas transformaciones culturales que se han dado en los últimos años, las cuales hacen que la verdad sea dicha sin velos y que la interpretación del público actúe como el propio velo teledirigido -algo así como el efecto de “La carta robada” de Edgar Allan Poe llevado al plano de la política-, el autor extraña los dispositivos de enunciación que embotan la experiencia y la sensibilidad del sujeto político contemporáneo.

Uno de los problemas centrales del poemario se encuentra condensado en “El ‘Kitu’ profetiza que la reja espera”, poema que reescribe con ironía “La verdad es la única realidad” de Paco Urondo⁶⁴⁵: “*Del otro lado de la realidad está la jaula / de este lado de la realidad también está la jaula / la única real es la jaula / irreal la realidad*” (p. 26), operando una inversión de los términos: mientras que para Urondo lo irreal era la reja, y la realidad estaba tanto del lado de afuera como de adentro, en la vida del Kitu y todos los niños en su situación la jaula es la única verdad, y la realidad de las clases medias se convierte en lo irreal de un joven marginado. Esta idea se refuerza también desde el diseño gráfico, ya que la solapa, en lugar de llevar una foto del autor, está ilustrada con el dibujo del identikit de un joven con una mira roja en la frente, marca de nacimiento o estigmatización cultural, el gatillo de un Estado disciplinador que cumple una función biopolítica de sospecha y, de alguna manera, de disparo sobre la *nuda vida*.

El poeta denuncia las vidas expulsadas por el biopoder⁶⁴⁶ desde su nacimiento y cómo la celda se convierte en una especie de hogar, quizá el único techo al que tienen acceso estos chicos.⁶⁴⁷ Desde un plano formal, como señala Mariano Dubin en una reseña

⁶⁴⁵ El poema de Urondo (2010) comienza con los siguientes versos: “Del otro lado de la reja está la realidad, de / este lado de la reja también está / la realidad; la única irreal / es la reja; la libertad es real aunque no se sabe bien / si pertenece al mundo de los vivos; al / mundo de los muertos, al mundo de las / fantasías o al mundo de la vigilia, al de la explotación o / de la producción” (p. 475).

⁶⁴⁶ En general el biopoder según lo entiende Roberto Esposito, puede ser pensado como un mecanismo de distribución desigual entre “personas” y “cuerpos” (Giorgi 2014:200).

⁶⁴⁷ “La implementación en la Provincia de Buenos Aires de la ley 13.634 trajo aparejado un tipo de imaginarios y de prácticas inéditas hacia dentro de la agencia judicial, que hasta entonces estaban vinculadas a la ideología del Patronato de la Infancia impregnada a la actividad de los viejos actores de dicha agencia. Me refiero a la nueva construcción de un tipo de “peligrosismo”, sin piedad, con menos

del libro, Axat “recupera el encabalgamiento trunco de Lamborghini, dejando palabras sueltas que violentan por lo no dicho” (2011: 37) para hacer de esa imposibilidad “un recurso político-estético que permite escribir / registrar el canibalismo político de las clases dominantes” (Ídem.). Así es que en esta elección se visibiliza una reapropiación o lectura a contrapelo de uno de los poetas más reivindicados por la poesía de los noventa, sobre el que se había realizado una operación selectiva, al igual que con la obra de Joaquín Giannuzzi, que borraba u omitía la dimensión política de sus textos.⁶⁴⁸

Un año después de *Musulmán* publica *Rimbaud en la CGT* (2014) donde formaliza la búsqueda de esta nueva etapa mediante la organización en dos grandes ejes temáticos que se superponen en distintos momentos del libro y están hilvanados por un personaje que lleva el nombre propio de una de las figuras emblemáticas de la poesía moderna: Arthur Rimbaud. Este personaje, de una manera semejante al Rodríguez de *Relapso + Angola* (2005) de Martín Gambarotta, realiza mefistofélicas apariciones poéticas en la Corte, como Juez, como amigo-lector del poeta, como joven linchado por los vecinos, como un presidente que renuncia cansado de la burocracia que lo rodea, como un revolucionario soviético o como secretario general de un sindicato de poetas. Ahora bien, cabe recordar que este recurso de construir un personaje principal que funciona como núcleo aglutinador de poemas era una práctica bastante extendida en la poesía de los noventa y que podemos asociar a la recepción por parte de la revista *18 whiskys*, de la obra de William Carlos Williams, especialmente de *Paterson* (1946-1958).

El primer núcleo temático que se configura en el libro de Axat es el de una crítica teórico-política al kirchnerismo en el gobierno, a los mecanismos de construcción en las bases. Leemos en “Rimbaud en los plenarios”: “(...) mientras / los mismos dos de siempre / repetían consignas y / todos callaban” (Axat, 2014: 38); a la construcción jerárquica de poder: “El partido me parte / el movimiento me multiplica” (71); a la discusión intrascendente por el nombre de los candidatos en lugar de apuntar a las cuestiones de

concesiones, con una moralidad ya no “protectora”, sino del “desprecio” o “banalidad del mal”. El nuevo peligrosismo está basado en la defensa social y en la retribución al “menor delincuente peligroso”, y no en la prevención especial positiva o en la situación irregular del “menor abandonado”. Este cambio ideológico no puede ser pasado por alto a la hora de pensar la actividad actual de las agencias judiciales y la reproducción de un valor que define medidas tales como: penas perpetuas o excesivas, medidas de seguridad a inimputables, confinamientos con “engome” en tumbas de la prisión preventiva, convalidación sistemática de detenciones policiales arbitrarias, el internamiento en comunidades terapéuticas, y la psiquiatrización judicial por pobreza” (Axat 2013-b p. 210)

⁶⁴⁸ Algo similar hará Nicolás Prividera en *Tierra de los padres* cuando recupere el poema “Progenitores” de *Contemporáneo del mundo* (1962) de Joaquín Gianuzzi para situar históricamente su figura y reivindicarlo de una manera tal vez más completa de la que fue leído por *Diario de poesía*.

fondo, parodiada en la enumeración de “La rosca infinita”: “Rosquear a tu perro / Rosquear a tu hermano tras un hueso / Rosquear a un amigo a una nube / Rosquear a tu padre y madre alunado / Rosquear por un sándwich con sol (...)”(75); a la utilización de los mismos recursos de marketing con los que la derecha apela a las multitudes: “entregar el barro para que Pasteur haga oro / Y la dentadura podrida brille completa en todos los / carteles / Y la diferencia entre las sonrisas diga / yo, tú, ellos, nosotros, ayer, presente, / seguro, inseguro, mañana, castigo, vos, yo y el otro” (49); y especialmente a la burocratización de los sectores organizados de la sociedad civil que acceden a formar parte del nuevo Estado, en “El Estado y Rimbaud se odiaron”,⁶⁴⁹ una suerte de manifiesto, leemos: “Meterle Estado a la Poesía / No es / lo mismo / No es / No / Meterle Poesía al Estado” (46). El poder de la poesía estaría en permitir crear un nuevo lenguaje crítico que interrumpa, y ponga así de manifiesto las convenciones anquilosadas de la burocracia.

Por otro lado, el segundo eje temático que constituye *Rimbaud en la CGT* es uno de los intentos de reflexión crítica más importantes del autor respecto de la poesía de los Noventa, sus estéticas hegemónicas y sus redes de consagración-financiación: en “La poesía es una banda mafiosa” dice:

X va al taller de Y / X gana el gran concurso de poesía / en el que Y es jurado / Z escribe en suplemento cultural / y reseña sólo la poesía de S / quien además le hace fellatios / de vez en cuando / N prepara una antología de poetas / esta vez repite a los mismos que ya incluyó / el año pasado y el otro... / pero cada año agrega a los que concurren a su taller / y tienen la cuota al día [...]” (6).

En otro escrito se ironiza sobre el miserabilismo clasista, una de las improntas que identificamos en ciertas zonas consagradas para 2010 de la poesía de los noventa, a la cual nos referimos en el capítulo previo. Así, “Una historia de Rimbaud a Truman Capote” presenta un personaje que se relaciona desde el título con el símbolo nominal Capote quien es enviado de un periódico, suponemos, a escribir sobre un carrero, uno de los cuerpos de Rimbaud. Luego de compartir un día con su objeto de estudio y una vez publicado el artículo: “por la historia recibió su cheque con el que pagó / la deuda del taller de escritura / y el que tira el caballo siguió con el carro / nunca leyó la crónica de su propia historia (...)” (21). El yo lírico adopta una voz claramente referenciable en la poesía rantifusa tal como la denominaron Daniel García Helder y Martín Prieto, aunque

⁶⁴⁹ El título del poema es una respuesta polémica a *El Estado y él se amaron* (2006) de Daniel Durand, libro que cierra con una concepción de la poesía que choca inevitablemente con la idea de poesía civil que alienta a Los Detectives: “Me gustaría escribirme libros, / publicármelos y regalármelos, / que me calmen y nunca / tener ganas de mostrárselos a nadie” (Durand, 2006: 123).

sobre el final aclara que “el tiempo redime a los héroes de mi barrio y no a los / del barro” (22). De alguna forma quienes descienden a retratar los infiernos lo hacen con la certeza de que esa incursión es momentánea, pasajera, son héroes de barro porque en la exageración lumpen dan cuenta de su origen de clase.

Finalmente, esta etapa se cierra con la publicación de *Offshore* (2016) en la editorial chilena Ediciones periféricas⁶⁵⁰ del poeta Absalón Opazo –que participó en la antología *La Plata Spoon River* (2014)–. El libro simula un diario poético de la derrota del campo popular ante la asunción de un nuevo gobierno neoliberal, el de la Alianza Cambiemos (2015-2019) encabezada por Mauricio Macri. A poco de asumir (3 de abril de 2016) el expresidente quedó implicado en la investigación conocida como Panamá Papers⁶⁵¹ cuando salió a la luz que el grupo económico que lidera contaba con más de 47 sociedades offshore (Ottaviano, 2020):

Fugarse / Fugarse de la vida / Fugar a los que no tienen nada / Fugar la riqueza de los que no tienen nada / Fugar la necesidad de otro mundo posible / Fugarse del otro porque le tengo miedo / Fugarse a una isla y alambrar mi perímetro / Fugarse de los miserables de los que nada tienen / que perder [...] Fugarse de todo y de todos hasta que / Fugarse sea... / El egoísmo que nos devore (Axat, 2017: 11).

Los escritos de *Offshore* son motivados por la indignación ante los acontecimientos del presente, son escritos urgentes. De hecho varios poemas habían sido publicados en las redes sociales que administra el poeta. Por ejemplo “La nueva cruzada de los niños (Poema para Aylan Kurdi)” que recuerda al niño kurdo de tres años cuyo cuerpo sin vida apareció en 2015 en la costa de Turquía. La fotografía de la periodista Nilüfer Demir recorrió el mundo porque visibilizó la indiferencia de Europa ante la crisis humanitaria siria.⁶⁵² “Noticias cruzadas de la villa” realiza un montaje semejante a los de *Musulmán*

⁶⁵⁰ Una segunda edición de este poemario *Offshore & otros poemas* fue publicada en Buenos Aires en 2017.

⁶⁵¹ Se conoce como Panamá Papers a una filtración de documentación confidencial (más de 10 millones de archivos) del estudio de abogados panameño Mossack Fonseca que desde 1977 ofrecía entre sus servicios la fundación y el establecimiento de empresas fantasmas en distintos paraísos fiscales con el objeto de que sus clientes pudieran evadir las leyes tributarias de sus respectivos países, así como el ocultamiento de propietarios de empresas dedicadas a actividades ilícitas. La información fue dada a conocer en un primer momento por el periódico alemán *Süddeutsche Zeitung*. El 9 de mayo de 2016 se publicó la base de datos completa. Disponible en: <https://offshoreleaks.icij.org/>

⁶⁵² Desde 2011 Siria se encuentra sumido en una guerra civil promovida y sostenida por los intereses geopolíticos de dos potencias en pugna económica y comercial, Estados Unidos y Rusia. El origen del conflicto se remonta a las protestas que tuvieron su origen en Túnez y rápidamente se extendieron por todo el norte de África y Medio Oriente bajo la denominación de “Primavera árabe” (2010-2012). Las revueltas populares en Siria contra el gobierno de Bashar Al-Assad, sucesor de una dinastía que gobierna el país desde 1971 se vieron atravesados por la reivindicación de las fuerzas kurdas de autodefensa, la injerencia del gobierno turco como principal aliado de la oposición política a Al-Asaad y la irrupción de grupos islamitas emergentes como Estado Islámico que vieron el conflicto como una posibilidad de insertarse en el territorio.

o biopoética con distintos titulares que ponen énfasis en la violencia que ejerce el Estado sobre los territorios abandonados dentro de sus propias jurisdicciones; en el caso de la ciudad de Buenos Aires la crónica oficia como anticipo del proyecto político que Propuesta Republicana (PRO) llevará al país: “La ambulancia del SAME no ingresó y murió / desangrado / en el comedor de...pasan 800 personas por día” (2017; 32). “La juventud maravillosa & el puente generacional” ironiza sobre la transmisión generacional que sí se pudo dar dentro del bloque de poder que emergió con el genocidio:

Sin estridencias / colocan / a sus jóvenes promesas // en la Justicia / en Empresas / en la Prensa / en Universidades / en Embajadas / en Consulados / en Ministerios / en la Literatura // hasta en los barrios clientelares / esperan su turno & llegan sus poetas / vociferan tímbrs semilleros y repúblicas // algunos jóvenes de ideas viejas / llegan disfrazados / de jóvenes nuevos // Como la Loba a sus Rómulos / es dadora de alimento y té // A su manera la Derecha / cuida a sus futuros heraldos // & logra tener / su puente generacional (Axat, 2017: 45).

El impulso a la educación privada en la posdictadura fue parte de un proceso iniciado por parte del nuevo bloque de poder (oligarquía diversificada y sector financiero) tendiente a formar sus propios cuadros intelectuales orgánicos.⁶⁵³ De manera complementaria, “La deuda (en la boca de los diputados hay cadáveres)” anticipa la única herencia posible de un gobierno conformado en su mayoría por CEOs⁶⁵⁴ de empresas monopólicas de capitales multinacionales que construyeron comunicacionalmente una imagen joven tendiente a ocultar las fracciones de capital que representan y que los liga a la vieja clase dominante argentina:

La pagan los cementerios / Los embriones neonatos / Los fantasmas del pasado / Nuestros muertos y sus fosas comunes / los masacrados / Los hijos los abuelos sus restos / Los que vienen y los que van / La pagará Antonia / pero más todos los pibes pobres por nacer / Mi hija la tuya y la de tu vecino / Sin beneficio de inventario / La paga la Muerte y no la vida / Somos la Deuda / El legado entre los vivos / La Historia de nuestro país / ¿Es la Deuda un epígono? / Los huesos llevan número un precio / Y los cadáveres apilados que están por ser pesan // En el nombre del futuro que demarcaron / aquellos que nos representan / Corta el cuello como si fuera la cadena / La Usura de Pound la yugular / La peste de los Argentos y La Hoz de los Martínez // Corta de cuajo y escupe

⁶⁵³ “A lo largo de la valorización financiera que puso en marcha la última dictadura militar, los sectores dominantes en línea con la expansión de la educación privada a nivel internacional, redoblaron y diversificaron los esfuerzos en la búsqueda de ese objetivo [quebrar la relación entre capital y trabajo propiciada por el peronismo] con cambios notablemente importantes en el contexto del neoliberalismo. Entre ellos se encuentra, no sólo la creciente importancia y vinculación que asumen los intelectuales orgánicos de la alta burguesía con los grupos económicos locales, lo cual era esperable porque ellos en buena medida financiaban su formación, sino también con el capital transnacional, principalmente financiero pero no únicamente. El gabinete del gobierno de la alianza Cambiemos expresa hasta donde maduró ese proceso del cual son hijos” (CIFRA, 2016: 12).

⁶⁵⁴ Según un estudio de CIFRA (2016) el 30 % de los funcionarios del gobierno de Cambiemos provenía de bancos transnacionales y empresas extranjeras: JP Morgan, Shell, HSBC, Deutsche Bank, Telefónica, Telecom, General Motors, Direct TV, City Bank, Axion, etc.

/ a quienes en nombre del presente legan el futuro // Corta y escupe / Escupe a las huestes de quienes vienen por tus hijos (2017: 14).

La importancia que adquiere la denuncia en este poemario liga sus objetivos con la tradición de la poesía social de los sesenta. En poemas como “Cheeky y la Checa” dedicado a Juliana Awada, entonces primera dama, se señala con nombre y apellido a los responsables de la explotación de los trabajadores retomando el gesto setentista que rastreábamos en Elenzvaig: “Cosía la piel en el taller / bordaba el quejido / el ruido de la noche / cosía y cosía el trueno // Antes de que todo estalle / pudo reconocer la confección a medida / el traje nacido de la mano engrillada / el que vestía el Metropolitano / quien ahora rompía la puerta / & lo venía / a salvar” (2017: 25).⁶⁵⁵

Este breve recorrido por la obra de Julián Axat permite afirmar que en el pasaje del primer al segundo ciclo en la producción poética del autor se produce un desplazamiento de la identificación con la vanguardia estética a la vanguardia política. Este cambio va a incidir en los límites temporales que abordan los poemarios. Mientras que en los primeros libros hay un énfasis mayor en la indagación del pasado y la propia biografía, en la segunda etapa el eje estará puesto en el presente mediante el abordaje de problemáticas sociales inmediatas: un pasaje de lo íntimo a lo étimo que no abandona la experimentación formal. Tal como vimos, a partir de *Neo* (2012) se produce un cambio en la escritura y en la concepción acerca de la función de la poesía en la sociedad que no casualmente se expresa con posterioridad a la polémica en la que se vio envuelta la formación cultural que se nucleó en torno a la colección *Los Detectives Salvajes* con motivo de la presentación de la primera antología *Si Hamlet duda, le daremos muerte* (2010) que analizaremos a continuación.

Un manifiesto poético-político: *Si Hamlet duda, le daremos muerte*

Ya es hora de perder
la inocencia, ese
estupor de las criaturas que todavía
no pudieron hacerse cargo
de la memoria
del mundo al que recién nacieron.

⁶⁵⁵ Una de las empresas textiles de Awada, Cheeky, especializada en indumentaria infantil, fue denunciada en varias ocasiones –desde 2007 (Cabañas, 2015)– por tercerizar la producción en talleres clandestinos que utilizan mano de obra en condiciones de esclavitud, por lo general oriunda de países limítrofes. En 2015 murieron en el sótano de uno de estos talleres ubicado en el barrio de Flores dos niños carbonizados.

Pero nosotros, hombres
grandes ya, podemos olvidar, sabemos
perfectamente qué tendríamos
que hacer para dañar
el presente, para romperlo.

Aquí nadie
tiene derecho a distraerse,
a estar asustado, a rozar
la indignación, a exclamar su sorpresa.
Paco Urondo, "Mi tierra querida" (1969).

Una vez analizada la centralidad que tienen dentro del segundo ciclo de la obra de Axat las críticas al campo literario, podemos identificar con más claridad de qué manera el grupo de poetas que gira en torno a la colección *Los Detectives Salvajes* configura un antagonista en los "poetas del noventa". El grupo se apropia de la tradición selectiva que la crítica y los editores fueron creando en los 2000 mediante el borramiento de los conflictos estéticos y políticos que caracterizaban a las distintas formaciones y redes de poetas que ingresaron al campo en el transcurso de esa década y que analizamos en el capítulo 5. Sin embargo, es preciso señalar que la construcción del contrincante nunca fue absoluta; por ejemplo, cuando entrevistamos a Axat, el poeta no negó las influencias que cierta zona de esa poesía tuvo en su obra:

Tampoco siento una denostación de la poética de los Noventa, no es que nosotros hicimos un corte, nosotros sobreactuamos para generar una interpelación irreverente, también en una dialéctica negativa recogimos muchas cosas. Hay algo que caracteriza a la literatura de los Noventa, es el juego con algunas figuras del pop, del cine, yo lo recojo en *Neo, Volver al futuro*, digamos uno también fue parte de esa época, no es que denosto todos esos tópicos, me parece que en cierta forma somos parte de esa época, con cinco o diez años de diferencia, es decir, un poco más acá porque la mayoría de los que escribían en los Noventa son nacidos en los Sesenta, nosotros nacimos en los Setenta, *si Hamlet duda* arranca en el '68, sin duda compartimos tópicos. Son como hermanos mayores; nuestros padres –y ese es el parricidio de las influencias- son los nacidos en los cuarenta y cincuenta. Yo por ahí no tengo la mirada que tiene un Gambarotta, que vivió de más grande el exilio de la lengua y el cuerpo con sus viejos Montoneros, y quizás, sea esa su ruptura con la lengua (Entrevista a Axat 28/02/2018).

En este testimonio se percibe que una de las principales diferencias con la "poesía de los noventa" radica en la importancia que le asignan a la reflexión sobre las propias condiciones de producción o sobre las redes de sociabilidad por las que transitan, antes que al universo simbólico-cultural sobre el que trabajan. Consideramos necesario tener esto en cuenta antes de pasar a analizar la polémica que se dio con la presentación de la primera antología de la colección.

El séptimo tomo de Los Detectives Salvajes se tituló *Si Hamlet duda, le daremos muerte. Antología de poesía salvaje* (2010).⁶⁵⁶ Reunió a 49⁶⁵⁷ poetas argentinos contemporáneos oriundos de distintos puntos del país y fue presentado el 04 de noviembre de 2010 en el Centro Cultural Islas Malvinas de la ciudad de La Plata. El título remite a la generación de hijos pero introduce cierta ambigüedad, dada por el uso del “nosotros”. Mientras hay una figura casi mítica –Hamlet, hijo de padre asesinado– que no se asume como identidad propia, ya que aparece referido en tercera persona como si el nosotros estuviera desdoblado de esa figura; la frase se construye en clave irónica, irrisoria dado que quienes conforman el colectivo de poetas de la antología tienen en común en su mayoría, el ser hijos de la generación de militantes perseguidos.

Si Hamlet duda, le daremos muerte retoma la retórica de la lucha política (el compromiso expresado mediante una construcción condicional) y una dicotomía que refuerza la obligación asumida: no dudar o morir. De este modo se actualiza de manera burlesca la retórica panfletaria de la militancia de los setenta, al tiempo que el contenido es llevado al absurdo (si se ingresa en la antología, todo intento por salirse de los postulados planteados puede ser considerado deserción o traición). Es interesante señalar que Elsa Drucaroff analiza la duda como algo específico de las generaciones de la posdictadura: “a diferencia de la literatura anterior, su experimentación con lo social es *sin certezas previas* (...) la tendencia nueva en la NNA [Nueva Narrativa Argentina] es la duda, a veces el escepticismo” (2011: 283-284), totalmente alejada de las “certezas” de la militancia revolucionaria, aunque tal como vimos en los poemarios de los militantes recuperados en la colección en un plano íntimo nadie estaba exento de contradicciones.

Sin embargo, sí podemos entender que había un voluntarismo teórico y militante que producía ese efecto. En este sentido, consideramos que el título funciona como un

⁶⁵⁶ Según las fuentes, con esta publicación se produce un nuevo reagrupamiento dentro de la formación cultural, Axat señala que comenzaron a reunirse más seguido con Emiliano Bustos, Nicolás Prividera, Mariano Schuster, poeta que publicó en la antología y Alejandro Ricagno. Dice Leopoldo Dameno: “Yo pienso que ahí hubo como una refundación de Los Detectives, muy simbólica, muy interna porque *Si Hamlet duda* tuvo mucho rebote, tuvo mucha llegada también” (Entrevista a Dameno, 23/03/2018).

⁶⁵⁷ Participaron Andrés Szychowski, Alejandra Szir, Camilo Blajaquis, Carolina Mettini, Dafne Pidemunt, Juan Martín González Moras, Eliana Drajer, Rodrigo Malmsten, Diego Roel, Dulce María Pallero, Mauro Cesari, Enrique Schmukler, Fernando Alfón, Fernando Manzini, Gabriela Milone, Emiliano Cruz Luna, Inés Aprea, Jonás Gómez, Leticia Hernando, Daniela Andújar, Lucio Greco, Eric Schierloh, Lorena Fernández Soto, Marcos Bauzá, María Eugenia López, Mariano Schuster, María Romina Pérez, Guillermina Watkins, Jorge Ignacio Areta, Nicolás Castro, Ramón Tarruella, Marilina Cuesta, Pablo Ohde, Nicolás Prividera, Eduardo Rezzano, Alberto Elías, Sebastián Lalaurette, Emiliano Bustos, Leandro Andrini, Joaquín Piechocki, Sebastián González, Verónica Sánchez Viamonte, Tomás Fernández, Tomás Watkins, Demetrio Iramain, María Virginia Fuente, Carlos Aldazábal, Emmanuel Taub y Juan Pablo Bertazza. Si bien los poetas son 52 y se ofrecen breves datos personales de cada uno, aparecen también los tres heterónimos de Axat: Leandro Daniel Barret, Rodrigo Zubiría y Rosario González Sánchez.

desafío a la abulia que manifiesta la propia generación. Asimismo, la dicotomía “salvaje” de que si hay duda hay muerte, ironiza sobre los discursos sociales instalados con la dictadura que denominaban a los hijos de guerrilleros como “hijos de tirabombas” –el arte de tapa junta la imagen de una rosa roja con una dinamita encendida–.⁶⁵⁸ Estos hijos, ya adultos, se apropiaron de esa marca negativa y arrojaron una bomba simbólica en el campo de la poesía, con la publicación de esta antología-manifiesto.⁶⁵⁹

Ya sea que decida vengar la muerte del padre o reinar, el personaje shakesperiano debe hacerse su propio destino, construir su identidad por fuera del mandato de continuar la lucha de los padres, sin negarlos ni denostarlos, inclusive reponiendo su figura en la escena pública, motivando nuevos diálogos. El adjetivo salvaje aludiría a lo que circula por fuera de las instituciones, a lo bárbaro, en el sentido de extranjería, de lenguaje imposible de entender no por una dificultad del lector sino porque cuestiona las bases en las que se asienta una posición conquistada. De este modo, ese salvajismo disputa poder en el interior del campo de la poesía recurriendo a un lenguaje y a imágenes que extrae del ámbito de la política y los Derechos Humanos:

La generación del '70 se constituyó frente al padre (anti)peronista. La “juventud maravillosa” asumió su rol edípico, pero la tragedia fue (tal vez) que se equivocaron de figura: en vez de matar a su padre simbólico (Perón como espectro de la Argentina plebeya) cedieron ante la pasión de lo real (Aramburu como mártir de la Argentina oligárquica) para cumplir su sueño imaginario (ser reconocidos por el Padre como sus legítimos herederos). Un proyecto que solo podía terminar en una violenta re-edipización, es decir: en la recaída bajo la órbita del padre terrible (de López Rega a Videla). Firmenich y Perdía actuaron así como los oscuros Rosencratz y Guildenstern de un dudoso Hamlet revolucionario. Y el peronismo, que reclamaba para sí la venganza de una historia irredenta, sigue viviendo gracias a la traición de su sangre derramada. Pero, para volver a Marx, podemos decir que “la historia siempre se repite, sólo que primero como tragedia y luego como farsa”: La generación del '90 creció literalmente a la sombra de sus (simbólica o literalmente) derrotados padres, sin poder superar una tragedia que ya había sido decidida en una escena pasada, y que sólo podían asumir con la congelada visión romántica de un paisaje después de la batalla o con el cinismo prescindente de quien se siente eximido de culpas, al haberse entregado a la fe de los vencedores. Sea como sea, es difícil matar al padre si otro lo ha hecho por uno (Prividera, 2010: 249).

⁶⁵⁸ La misma es una variación del logo de la colección que juega con la unión visual de revolución y poesía: un brazo sujeta una rosa con una mecha encendida a la altura del codo.

⁶⁵⁹ Badagnani (2014) ofrece otra interpretación del título de la antología “si el príncipe duda en vengar a su padre, los hijos deberán matarlo” (50). No descartamos esta posibilidad pero nos parece que caería en una pasión por lo real que minaría la utilización de Hamlet como figura simbólica de la propia generación que de hecho Badagnani rastrea al interior de la antología: “los diferentes prologuistas y el epiloguista dudan hasta del propio título, mientras los poemas se debaten en el espacio de la incertidumbre” (Idem.).

La noche de la presentación, se instaló paródicamente una guillotina artesanal con un ejemplar de *Horla City* (2010), la poesía reunida de Fabián Casas, partida en dos.⁶⁶⁰ En realidad, el objetivo de Axat fue desde un primer momento conseguir la antología de Perceval Press realizada por Vigo Mortenssen, dado que ahí se ponía en juego la posición dominante y de consagración de la poesía de los Noventa, mezclada con una cuota de farandulización que remitía culturalmente al menemismo.⁶⁶¹

Al publicarse, *Horla City* rápidamente agotó su primera tirada de 5000 ejemplares y se convirtió en un éxito de ventas para Emecé, fenómeno que hacía tiempo no provocaba un poeta contemporáneo vivo. Emecé funciona como una marca de prestigio dentro del Grupo Planeta, lo que confirma la apreciación que realiza Adriana Badagnani (2014) respecto de la operación Casas:

Luego de haber adquirido y vaciado el sello editorial, al holding editor solo le quedó la utilización de la marca como forma de diferenciar productos masivos de otros que consideró más válidos (que se mantienen por una cuestión de prestigio) porque apuntan a un público más restringido. Así el éxito de Casas es doble: no solo logra la aceptación y el contrato por parte del *holding* más poderoso, sino también una edición que niegue esta propia inscripción (44).

En 2010, el libro y la figura de Casas significaban la consagración de las estéticas que habían sido emergentes veinte años antes y la configuración de una posición dominante al interior del campo, propiciada como vimos previamente tanto por la industria editorial como por la intervención de la crítica que construyó una categoría muy acotada y deshistorizada: “la poesía de los noventa”. En la figura de Casas como expresión mediática de los Noventa, los poetas simbolizan una estética que consideran agotada porque ya no puede dar cuenta del presente.

⁶⁶⁰ Emiliano Bustos describe el decorado en su artículo “La poesía después” (2018): “Ese día los presentadores habían instalado una guillotina-objeto, una guillotina falsa pero suficientemente figurativa como para parecer real. Su producto jacobino eran los poemas reunidos de un poeta de los 90. El libro yacía cortado en la base de la guillotina. La instalación, ubicada muy cerca de la entrada, fue vista por todos” (s/n).

⁶⁶¹ Según nos contó Axat, la idea la tomó del texto “Tengo miedo” de Evgeni Zamiatin, recopilado en las *Cartas a Stalin* (2010): “Con desdenoso decreto, la revolución francesa guillotina a los poetas cortesanos disfrazados de revolucionarios. Y nosotros «a esos autores perspicaces que saben cuando ponerse el gorro rojo y cuando quitárselo», cuándo cantar loas al zar, y cuando a la hoz y al martillo, los presentamos al pueblo como representantes de una literatura digna de la revolución. Y ellos, centauros literarios, golpeándose unos a otros y dándose coces, corren en competición por un magnífico premio. El derecho exclusivo a escribir odas, el derecho exclusivo a cubrir de barro a la *intelligentsia* (...) tengo miedo que si las cosas siguen así en el futuro, el último período de la literatura rusa entre en la historia con el nombre de la escuela perspicaz, pues los que no son perspicaces ya hace dos años que callan” (p. 67-68).



La guillotina en el Centro Cultural Islas Malvinas, 04/11/2010

La alusión al guillotinado y sus reminiscencias jacobinas ponen en escena el intento de la formación cultural por alterar el orden del campo en el que se insertan. Aún cuando Axat, Aiub, Bustos y Prividera manifiesten que todavía falta para la construcción de una poética nueva, el gesto se constituye en índice de lo que vendrá. De hecho, se percibe cierta tendencia a proyectar la ruptura total en un mañana, nunca en el presente. Barret incorpora al poema “Hécuba” un epígrafe de Giorgio Agamben que reza: “La profanación de lo improfanable es la tarea política de la generación que viene” (Barret, 2010: 105). La cita de Agamben juega con la ambigüedad de una manera semejante a como lo hace el título de la antología: parece una alusión al campo de la política, pero a la vez en el contexto de la presentación y del colectivo que se configuró, se sugiere una relación con el estado de la poesía.

Por su parte, Nicolás Prividera, en *Restos de restos* (2012) escribe sobre el final “-Creo –en fin- en los manifiestos. Y espero que alguna vez alguno (pasado o futuro) nos reivindique como generación, más allá de nuestros módicos credos” (Prividera, 2012: 103). Esta apuesta por el futuro se asienta en un pensamiento semejante al planteado por Deleuze y Guattari cuando analizando lo que definen como una “literatura menor”, establecían como una de sus características principales la conformación de un dispositivo

colectivo de enunciación: “la literatura expresa estos dispositivos en las condiciones en que no existen en el exterior, donde existen sólo en tanto potencia diabólica del futuro o como fuerza revolucionaria por construirse” (1979: 31).

Como señala Pierre Bourdieu en *Las reglas del arte* (2015), todo intento por subvertir una jerarquización al interior de un campo específico siempre se apoya en una serie de cambios externos que acompañan y le dan envión a la disputa: “a pesar de ser en amplia medida independientes *en su principio*, las luchas internas dependen siempre, *en sus resultados*, de la correspondencia que puedan mantener con las luchas externas, tanto si se trata de luchas en el seno del campo del poder como en el seno del campo social en su conjunto” (195).⁶⁶² En este sentido, luego del estallido de 2001 emergió un clima social de fin de la impunidad que fue leído e interpretado por el gobierno de Néstor Kirchner en 2003 cuando impulsó como políticas de Estado la derogación de las Leyes de impunidad, el reconocimiento público de los crímenes del Estado, el apoyo a Abuelas de Plaza de Mayo en la búsqueda de los nietos apropiados, la proclamación del Día Nacional de la Memoria y la articulación de distintas políticas educativas tendientes a desmontar las representaciones que la teoría de los dos demonios había producido hasta el momento. Juan Aiub se refiere a los problemas que trajeron aparejados estas nuevas representaciones que recayeron sobre los hijos producto de un nuevo clima de época:

A partir de ese “confort” que adquirimos, entre comillas ¿no?, que se entienda, por ser hijos de desaparecidos. El reconocimiento y empezar a ocupar un lugar y que nuestros viejos vengán a un lugar de reconocimiento y nosotros mamar eso, identificarnos, nos lleva a una corrección política y esa corrección política no solamente nos atraviesa sino que condiciona nuestro arte, la escritura para ser claro (Entrevista a Aiub 09/03/2018).⁶⁶³

La dinamización del circuito editorial y un clima de expansión de las condiciones de circulación y consumo de los bienes simbólicos explica en parte la posibilidad de desarrollo de la colección. También, una cuestión biológica, la maduración de proyectos personales, de estudio y laborales que, junto con el cierre de una etapa de militancia más activa en el contexto de la impunidad, hicieron que los hijos buscaran nuevos horizontes. Si bien nunca fue la intención de los autores ocupar el lugar de “poetas oficiales” –donde

⁶⁶² Rancière (2017) analiza los problemas que acarrea esta correspondencia para el arte, cuando el sistema de comprensión del mundo y las formas de movilización política que acompañaban y en el que se apoyaba determinado arte crítico pierde el horizonte disensual que le brindaba el conflicto en la arena política.

⁶⁶³ Estas representaciones a las que alude Aiub podrían delimitarse a algunos ámbitos geográficos específicos como Capital Federal o La Plata, pero es más difícil de observar en ciudades o pueblos del interior. Al respecto resulta importante recordar lo que señala Mirian Pino, investigadora y docente de la Universidad Nacional de Córdoba cuando ubica la discusión entre la colección *Los Detectives Salvajes* y la “poesía de los noventa” como un fenómeno “regional, ocurrido siguiendo la línea sinuosa del Río de la Plata y el Paraná” (2017-b: 4).

para 2015 ya se habían posicionado varios poetas de los noventa— y en sus declaraciones públicas o en sus obras se mostraron críticos de los gobiernos kirchneristas,⁶⁶⁴ la recuperación de los poetas desaparecidos no puede leerse por fuera de lo que fue el impulso a las políticas de memoria sobre los Setenta.⁶⁶⁵

En este sentido, la apuesta por politizar el campo de la poesía no puede ser pensada por fuera de la emergencia de una nueva estructura de sentimiento que es experimentada por la sociedad como un “regreso a la política” y a la militancia en todos los ámbitos de la vida. Estos rasgos se advierten incluso en los antagonistas del grupo, los poetas de los noventa, quienes modifican sus intervenciones públicas en ocasiones de manera sobreactuada,⁶⁶⁶ desplazándose de la antigua evasión noventista a un compromiso con distintas militancias: varias poetas de Belleza y Felicidad participan activamente en el colectivo *Ni una menos*, Casas por su parte, apoya enérgicamente la campaña en 2011 de Hermes Binner a la presidencia.

⁶⁶⁴ Los poetas de la colección se identificaban y defendían varias de las políticas sociales y de ampliación de derechos del kirchnerismo, pero desde un posicionamiento relativamente inorgánico manifestaron y criticaron públicamente varias de las limitaciones políticas del movimiento. Los diversos proyectos de escritura que tienen lugar en la colección están atravesados por esa tensión. Así, por ejemplo, la segunda antología *La Plata Spoon River* (2014) es una denuncia del ocultamiento oficial de los muertos en la inundación del 2 de abril de 2013 cuando gobernaba Daniel Scioli la provincia de Buenos Aires o *Restos de restos* (2011) de Nicolás Prividera se propone discutir con las políticas de memoria y Derechos Humanos impulsadas por los gobiernos kirchneristas.

⁶⁶⁵ Axat señala el poco interés que manifestaron algunos funcionarios cuando les llevó el proyecto de recuperar la voz poética de la militancia setentista: “Mi proyecto primero se lo llevé a un compañero de H.I.J.O.S., que tenía un cargo de funcionario importante en el Estado, para saber si le interesaba armar y financiar la idea, pero en manos independientes. Le pedí una reunión, lo fui a ver y le expliqué lo que quería hacer, me atendió con actitud de burócrata, sin mostrar interés. Se lo planteé como una cuestión militante. Me dijo si bueno dale, déjalo, me dijo que lo estudiaban y me llaban... Nunca me llamó nadie, no les interesó, los fierros estaban en otro lado... En *Rimbaud en la CGT* me descargo contra ese mal de compañeros burócratas. La verdad que todo lo que tenía que ver con recuperación de material, de vestigios, documentos, estaba más destinado a una fase no cultural sino vinculada a los procesos judiciales. Después empezaron a aparecer algunas ideas más cercanas a lo nuestro. Lo más cercano que apareció fue *Cultura en Movimiento* un área dentro de jefatura de gabinete, en la gestión de Abal Medina. Se interesaron en reeditar el libro de Joaquín Areta en una versión “Poesía para todos”. Pero eso se logró porque en la película que el gobierno hizo de Néstor tras su muerte, la película de Luque, hay una escena sobre Joaquín y el libro, lo cual hacía inevitable otro tratamiento del vestigio. [...] yo quería eso de entrada, y solo se pudo hacer con Areta, porque en realidad a ellos, la poesía como espacio cultural, no les interesaba, solo interesaba la gesta Areta en función de la épica del momento” (Entrevista a Axat, 26/02/2018).

⁶⁶⁶ Nicolás Prividera analiza con ironía y curiosidad lo que ocurrió en diciembre de 2017 con motivo de la votación de la reforma previsional en el Congreso: “como la Historia nunca se detiene, hasta el guillotinado hoy se ha vuelto farsescamente revolucionario. Hace unos días salió en *Perfil* una nota sobre la represión que sufrió el mismísimo Fabián Casas en una de las marchas al Congreso, diciendo orgulloso que le habían tirado gas pimienta luego de levantarse la remera y decirle al policía “yo tengo un chaleco moral”... El máximo representante de la poesía de los noventa, veinte años después termina en una manifestación, y evidentemente le faltaron varias, porque tuvo una actitud un poco infantil, izquierdistamente hablando. De todos modos, lo importante es si la obra de Casas se va a resignificar a la luz de esa experiencia, si es que logra sacar alguna conclusión sin chaleco ni moral. Porque no se trata de que tenga que escribir poesía militante, sino simplemente asumir que uno está en el torbellino de la historia. Con o sin chaleco y moral” (Entrevista a Prividera 03/01/2018).

Emiliano Bustos en “Papel picado, Kerouack y Hamlet” (2010), uno de los prólogos a *Si Hamlet duda*, define la poesía de los noventa como el resultado de un engaño exitoso. De ahí la metáfora del papel picado, a la que nos referimos en el capítulo 5, que Bustos extrae de una frase pronunciada por dos poetas consagrados que formaron parte de la *18 whiskys*, “les vendimos papel picado” habrían dicho a la salida de unas jornadas sobre literatura que los celebraba. En contraposición a la poesía noventista de la que considera que todavía no se ha realizado un balance crítico, Bustos piensa las voces reunidas en la antología por fuera del consenso que predomina en el campo, caracterizada por la reflexión sobre la memoria y la política:

para muchos de estos poetas la política, por ejemplo, no es un paisaje. No es que la política no haya irrumpido en la última poesía argentina [...] sucede que en casi todos los casos lo hizo de un modo epidérmico [...]. La presente selección funciona todo el tiempo desde una época más amplia, como memoria, como hecho social y cultural presente [...] esta es una muestra poética apasionada. Asume la época (que siempre es la historia) con pasión (Bustos, 2010: 16-18).

El acto de presentación de la antología contribuyó a designar al grupo de Los Detectives Salvajes, más que a definirlo. Como dice Bourdieu (2015), estas etiquetas “responden al propósito de producir las diferencias que pretenden enunciar” (188) y de ahí la conexión con los poemas-manifiesto, presente en la mayoría de los poetas publicados, que como decíamos sitúan la renovación en un porvenir cercano. De la imposibilidad en el presente da cuenta la multiplicidad de estéticas procesadas en los poemas de la antología: neorromanticismo, surrealismo, coloquialismo, objetivismo, neobarroco, clasicismo. Variedad que remite nuevamente a la novela de Roberto Bolaño, en *Los detectives salvajes* (1998): hay una incertidumbre con respecto a qué es el realismo visceral que propugnan Ulises Lima y Arturo Belano. Sus características nunca se enuncian directamente sino que se perciben a partir de impresiones testimoniales contradictorias. La única certeza que nuclea al grupo es su acérrimo enfrentamiento con Octavio Paz, representante de una poesía consagrada contra la que imprecán y atentán, ingresando por ejemplo a recitales de poesía al modo de un comando guerrillero, que recuerda las intervenciones de los jóvenes vanguardistas del Di Tella analizadas por Longoni y Mestman (2008).

Ahora bien, la presentación del libro en el Centro Cultural Islas Malvinas en 2010 ocasionó reacciones y polémicas tanto entre los poetas y escritores cercanos a la

formación cultural nucleada alrededor de la colección,⁶⁶⁷ como con los poetas representativos de al menos dos generaciones anteriores ya consagrados en el siglo XXI. Nos detendremos en los segundos porque el malestar que expresaron con la performance abona a la hipótesis que planteábamos en el capítulo 5, la “poesía de los noventa” estuvo motivada y fue promovida como un proceso cultural novedoso por parte de la generación del sesenta-setenta.

La construcción de la escena del guillotinado hizo visible el desacuerdo. Siguiendo a Jacques Rancière (1996) leemos esta intervención como una escenificación de prácticas de poder naturalizadas a partir del desplazamiento histórico de una escenografía de la vida pública que remite a los movimientos revolucionarios, con un objeto -el libro- que pertenece a otro ámbito y que se rige por otras lógicas. La pluma y el fusil chirrían en esta imagen inesperada, produciendo una superposición de temporalidades heterogéneas, estableciendo una equivalencia entre el cadalso y la literatura que apela a los lectores que participan del evento. Tal como lo ilustra este caso, es interesante remarcar que Rancière no reduce el desacuerdo a un acto de habla. La formación cultural que gira en torno a la colección cuestiona una determinada división de lo sensible que recupera, sin buscarla, una visualización del antagonismo que los enfrenta con otra formación cultural hegemónica, la de Irene Gruss, Jorge Aulicino y Jorge Fondebrider.⁶⁶⁸

⁶⁶⁷ A los editores del blog les interesa comenzar una polémica. Los títulos que enmarcan las discusiones inducen al enfrentamiento de posturas: “Y la polémica la sigue...”, “Polémica en el blog”, etc. Es interesante señalar estas intervenciones para que quede claro que no estamos ante una formación cultural monolítica, sino que abundan las discusiones estéticas y políticas entre sus mismos integrantes. Participaron del intercambio Fernando Alfón (“La guillotina”, 05/11/10; La guillotina II, 11/11/10; “La guillotina III, 26/12/10), Juan Martín González Moras (“Si Hamlet duda le daremos muerte (o de cómo no morirnos siendo solo presente)”), Nicolás Prividera (“A propósito del fantasma setentista y la duda hamletiana”, 14/11/10), Julián Axat (“La guerra de poesía (o la necesidad del revanchismo poético”, 19/11/10), Juan Bautista Duizeide (“¿Y por Casas cómo andamos?”, 16/11/10), Juan Laxagueborde (“El corte y la invención”, 17/11/10) Y Leandro Andrini (“¿Guillotina o submarino?”, 15/12/10).

⁶⁶⁸ Los tres se iniciaron en el taller literario de Mario Jorge De Lellis en la década de los '60 y forman parte de la que Andrés Avellaneda denominó generación del Setenta, junto con Daniel Freidemberg, Tamara Kamenszain, Santiago Kovadloff, entre otros poetas que ensayan escrituras caracterizadas por un fuerte cuidado de las formas que discute con la poesía social y política emergente en la década previa. Esta formación cristaliza en 1981 con la publicación de la antología *Lugar común*. Aulicino y Fondebrider formaron parte del Consejo de redacción de *Diario de poesía*. Aulicino participó en la revista *18 whiskys*. Los autores además forman parte de los catálogos de prestigiosas editoriales de poesía: Libros de Tierra Firme y Ediciones del Dock. En el marco de la polémica participaban o trabajaban en la *Revista Ñ*, suplemento de cultura del diario *Clarín*, principal medio de oposición al gobierno de Cristina Fernández de Kirchner. Es significativo para entender las redes heterónomas en las que se mueven estos autores el hecho de que Aulicino fue Director de la revista *Ñ* hasta 2012 y ganó el Premio Nacional de Poesía en 2015 con un jurado compuesto por Fabián Casas, Diana Bellessi, Concepción Bertone, Jorge Fondebrider y Leonor Fleming.

Estos poetas no tardaron en responder. Un mes después de la presentación en el Centro Cultural Islas Malvinas de La Plata, el 26 de diciembre de 2010, Irene Gruss publica “Acerca de guillotinas y destornilladores”, un comentario en su blog personal *El mundo incompleto* que hace referencia a la nota de opinión que Diego Erlan había publicado en la revista *Ñ*.⁶⁶⁹ Sin haber leído la antología, cuestiona únicamente el hecho de la guillotina del ejemplar de Casas en la presentación en La Plata, a la cual confunde con la presentación en el Espacio Cultural Nuestros Hijos de la Ex Esma (11 de diciembre de 2010). Lo considera un acto innecesario “gracioso no es; novedoso, menos; ¿escandaloso?, ¡vamos!”. En todo caso, sugiere que a una estética se la mata escribiendo algo mejor y pone el ejemplo de César Vallejo y la publicación de *Trilce* (1922), cuando quiso superar el agotamiento del Modernismo. Además, discute la caracterización de Casas como objetivista y rebaja su primer poemario a una fotocopia de Carver, Giannuzzi y Aulicino. De este modo, a diferencia de Aulicino y Fondebrider, reniega también de los primeros noventistas. En todo caso, celebra que un libro de poesía se encuentre entre los más vendidos de 2010, algo inédito para el género.

A continuación, participan del intercambio con comentarios de distinto tenor: Jorge Aulicino, Jorge Fonderbrider, Anahí Malloí, José María Pallaoro, Julián Axat, Nicolás Prividera, Demetrio Iramain y Sebastián Lalaurette, entre otros visitantes anónimos o que se identifican.

Para no reponer cronológicamente toda la polémica⁶⁷⁰ nos interesa sintetizar y analizar los efectos que el intercambio produjo en Gruss, Aulicino y Fondebrider pues en

⁶⁶⁹ En su reseña Diego Erlan (2010) escribió: “Un fantasma recorre la poesía argentina. Es el espectro del pasado y del presente, de la memoria y del olvido. Las muertes de la historia todavía sangran. En la presentación del libro *Si Hamlet duda le daremos muerte* (Libros de la Talita Dorada), apuntaron a su objetivo. ‘Ayer asistí a un acto donde se guillotina un libro’, escribió Fernando Alfón. “Conservo un pedazo del libro ejecutado. Escribo este testimonio asaltado, aún, por la fascinación y el asombro”, sigue el poeta incluido en el libro, hasta reconocer después que las guillotinas demandan nombres propios y por eso lo dice: el libro ‘ejecutado’ fue *Horla City*, de Fabián Casas. ¿Qué representaba? El objetivismo. Emiliano Bustos explica: fue la estética que dominó parte de la escritura poética de los últimos 20 años. Julián Axat y Juan Aiub, en la introducción, se quejan de que el campo literario actual es funcional a la derrota (de los 70), gestionando la consagración de algunas voces, mientras obtura la difusión de otras. Eso se puede discutir. Y este es un debate que viene creciendo y es fundamental. El problema es que el gesto (la guillotina sobre el libro) arrastre el recuerdo a los tiempos más oscuros de la historia” (24). El cierre de la nota es ambiguo, por un lado compara la escena de la guillotina con la destrucción de los libros prohibidos por la dictadura, pero por otro lado ese recuerdo que se ve arrastrado a los tiempos más oscuros es un síntoma de lo reprimido, de lo que no se quiere hablar ni problematizar.

⁶⁷⁰ La entrada de Irene Gruss tuvo 42 comentarios publicados entre el 26 y el 29 de diciembre, cuando la moderadora decidió dejar de publicarlos para no continuar la polémica. Disponible en: <http://elmundoincompleto.blogspot.com.ar/2010/12/acerca-de-guillotinas-y.html>. Nos centramos en este intercambio porque todavía se encuentra disponible, pero la polémica tuvo repercusiones en otros blog de autor que dejaron de estar activos, por ejemplo en el de Sebastián Lalaurette hubo una discusión con el poeta y editor Damián Ríos que manifestó lo siguiente: “Hacer un libro es hermoso y complejo y lleva años

sus comentarios resulta evidente la situación de poder en la que se encuentran y que de alguna forma viene a confirmar las críticas vertidas por los autores de la antología:

1- No se dedican a discutir el valor puramente estético de la antología, sino que se centran en el acto performático de una de las presentaciones del libro. Dice Aulicino: “Lo de la guillotina es de muy siniestro gusto” o “fue una acción marketinera lamentable”, mientras que Fondebrider retomando la comparación de Erlan expresa: “esto de guillotinar libros es lisa y llanamente haber adoptado las fórmulas que generalmente se le atribuyen al enemigo (y no me refiero al enemigo poético) ¿Qué, ahora viene el terror?”.

2- Con el debate público que propusieron Los Detectives Salvajes el mito moderno de la cofradía, hermandad o comunidad de poetas, alimentado por el concepto de “tecnologías de la amistad” de Roberto Jacoby, se rompió. Un síntoma de ello es el profundo malestar que exteriorizaron a través del agravio personal y la censura.⁶⁷¹ El ámbito de la poesía, por ser tan reducido, reacciona rápidamente ante quien cuestione el consenso en el que imaginariamente pretende gravitar. Gruss considera prácticamente una traición que el hijo de Miguel Ángel Bustos, que podría formar parte del ‘entre-nos’ porque carga con el capital simbólico del poeta desaparecido, forme parte del grupo: “curioso es que justo entre los presentes de dicho acto para nada simbólico (...) haya estado nada menos que Emiliano Bustos... Pareciera que nacieron de un repollo”. Según Rancière, el consenso significa el acuerdo entre sentido y sentido, es decir “entre un modo de presentación sensible y un régimen de interpretación de sus datos” (2017: 69). Ahora bien, con su acción Los Detectives insertan una lógica de acción heterogénea, que se apropia del modelo revolucionario jacobino y toma elementos de la lucha de los organismos de Derechos Humanos para desactivar una forma consensual de lo decible, lo visible y lo

de trabajo, además de años de aprendizaje en el oficio, de escritor y de editor. Ustedes en lugar de poner énfasis en hacer un libro acentúan el hecho de destruirlo. No es simbólico, es agresivo lo que hacen y provoca mucha pena. Esa foto que colgaste es la imagen de una derrota. Pero no la de ustedes, que apenas son un síntoma: la de un país. Anden por la sombra, les diría, pero está claro que andan por la sobra” (Comentario del 07/03/2011). Otras réplicas aparecieron en *Otra iglesia es imposible* de Jorge Aulicino.

⁶⁷¹ Y que continuó amplificándose por tergiversaciones y sobredimensionamientos míticos. Un tiempo después de la presentación, en un encuentro de la revista *Lamás médula* en 2015 titulado “Poesía: Estéticas predominantes y herencias” del que participaron Cucurto, Freidemberg y Karina Macció entre otros, Mónica Sifrim dijo: “Che, recién me entero. ¿Quemaron un libro de Fabián Casas? Para mí es humillante porque para mí Casas es un poeta joven. Que quemen un libro de Fabián Casas me resulta sumamente perturbador” (*Lamás Médula*, 2015).

factible para el espacio de la poesía, forjando un nuevo sentido común polémico, que implica la necesidad de una nueva comunidad de escritura y lectura.

3- En el transcurso de los intercambios, se produjo una superposición interesada entre la esfera política y el hecho de reclamar una política de la literatura o una lectura crítica de los poemarios de la generación de los Noventa. Esto se lee por ejemplo en la intervención de Fondebrider: “¿Cómo es que Casas no deja emerger a estos preclaros poetas que escriben en cuanta revista pueden (sea de izquierda, de derecha o de nada), que viven de las migajas que les tira el degradado PC peronizado, que se cargan a quien sea con tal que se los tenga en cuenta? [...] ¿Por qué esos Robespierre de pacotilla no se irán a lavar el culo?”; o de Gruss: “La pucha, cuántos anónimos existen. Después se quejan de no poder tener identidad propia. Y mucho menos hacerse un nombre”. Estas opiniones intentan deslegitimar a los autores a partir de lo que suponen sería su posicionamiento en el campo de la política.⁶⁷² Gruss hace alusión claramente a H.I.J.O.S. y a la experiencia de ser hijo de desaparecidos; en la ironía está presente el supuesto del periodismo de derecha que consideraba que los organismos de Derechos Humanos habían sido cooptados por el kirchnerismo. Los poetas del taller de De Lellis denuncian incompatibilidad entre militancia y escritura, lo cual nos remite a la estructura de sentir que abrió el camino al noventismo a partir de la imposibilidad de asignarle una función social a la escritura poética.

4- Al apelar a cierto “decoro” o “buen gusto” para oponerse a un léxico impropio para el ámbito de la poesía como “picana” o “ESMA” manifiestan la frontera en la que encuadran su proyecto y su legitimidad como autores. Gruss: “Acabo de pasar por el blog (...) y casi me caigo pa’tras: ¿Guillotina o submarino?; ¿Revolución Francesa versus Casa (sic), en lugar de los que dominaron la ESMA y otros campos? ¡H.I.J.O.S. vs. Casas?; ¿marketing

⁶⁷² José María Pallaoro le responde a Fondebrider negando la suposición y ubicándose dentro del peronismo: “Qué lindo que algunos intelectuales hablen y escriban por boca de ganzo. En lo personal no estuve de acuerdo con la guillotina, que en todo caso pudo ser un mal chiste. En la presentación se explicó el por qué. ¿Fondebrider, si no estuviste por qué opinás de lo que no sabés un joraca? Claro, vos sos un traductor y poeta de prima, la chusma te debe dar asco. Los que venimos de la clase trabajadora y somos peronistas (no del PC peronizado) ya sabemos lo que es un bidé, vos parece que no sabés lavarte la boca”. Lo del PC peronizado intuimos que se debe a la relación que por entonces mantenía Emiliano Bustos con el Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini, el cual tiene lazos con el PCA. Bustos trabajó en el área de investigación del Centro junto con Lautaro Ortiz, publicó la prosa completa de su padre en 2007 en la editorial del Centro y fundó junto con Carlos Juárez Aldazábal el mismo año la editorial El suri porfiado. Aldazábal integra el Consejo de Dirección del Centro, coordina el área de literatura desde 2006 y organiza todos los años el Festival Latinoamericano de Poesía en el Centro que ya va por su onceava edición.

en la ESMA? (...) Disculpen pero esto me sobrepasa”. Es interesante señalar que la instauración de esta frontera la llevará a rechazar por igual a la poesía de los noventa, de la que Aulicino por el contrario es un férreo defensor.⁶⁷³

Los autores consagrados realizan lo que Bourdieu denomina un llamado al orden, haciendo uso de la herramienta más terrible que tienen que es el descrédito “equivalente específico de la excomunión” (2015: 109). Silvina Frieria, en una entrevista a Fabián Casas, un año después de la publicación de la antología, le pregunta qué piensa de la acusación de Bustos de que la poesía de los Noventa vendió “papel picado”. Casas responde que dio dos veces talleres de escritura y que en ellos siempre marcó a sus alumnos que tenían que escribir en contra de la retórica de los noventa, dado que los textos que llevaban estaban saturados de ella. A propósito de la performance dice que “si los poemas de esa antología son geniales, me parece bien que hayan guillotinado mi libro. No me importa nada. Pero lo que leí me pareció una involución” (Frieria, 2011). Más allá de la valoración evolucionista de la literatura, cuando la periodista le pregunta si los poetas de los noventa no participaron de alguna forma del “menemismo” en la poesía contesta: “Ahora parece que el menemismo vino del espacio exterior, ¿no?, (...) Nadie fue menemista y nadie se benefició del menemismo”, en la indeterminación del pronombre termina incluyendo a todos los argentinos como cómplices del gobierno neoliberal de Menem, exteriorizando así una posición anuente con ese gobierno e intentando lavar en una culpabilización colectiva el apoyo no expresado. La vanguardia consagrada se opone a quienes no han alcanzado el mismo grado de reconocimiento de sus pares al interior del campo.

El único poeta de “los noventa” que respondió a la polémica fue Rodolfo Edwards que publicó en 2015 *Panfletos de papel picado*. Desde el título discutía el valor que Bustos le asignaba a la metáfora en el prólogo de la antología y la procesaba como definición de su propio proyecto de una escritura popular. Edwards, identificado con el peronismo, al momento de publicar su libro se encontraba coordinando talleres de escritura para adultos mayores en el Espacio Cultural Nuestros Hijos de la Asociación

⁶⁷³ En *Diario de poesía* n° 37 (1996) el autor reacciona con un grado de irritación semejante ante una reseña de Martín Prieto que en el número anterior había comentado la antología *Poesía en la fisura* de Daniel Freidemberg. Prieto escribió que “Posiblemente “La zanjita” sea el mejor poema que escribí o vaya a escribir Desiderio” y que en él podría leerse la totalidad de la apuesta estética de la antología. Aulicino interpreta un ataque y sale en defensa de Desiderio: “creo que alguna de las consideraciones de Prieto casi insultan la inteligencia de Desiderio. Y la mía (...) Prieto tiene el derecho de erigir un maestro de orquesta que después arroja al fuego. Trato de ejercer el mío de decir que esa visión del asunto es perversa. Su comentario lo alientan la envidia y el desprecio”. Para 2010 ya no necesita salir en defensa de Casas ante los ataques de Gruss, el grupo que él contribuyó a consagrar ya se encuentra en una posición dominante.

Madres de Plaza de Mayo. Un año antes había publicado *Con el bombo y la palabra. El peronismo en las letras argentinas. Una historia de odios y lealtades* (2014), ensayo que se proponía delinear una tradición nacional y popular en la literatura argentina de los últimos setenta años. El capítulo 6 “Con las patas en la poesía. Poetas peronistas. Vidas y obras” plantea su recorrido en oposición a la lectura que realiza Martín Prieto (2007) de *La antología de la revolución justicialista* (1954) de Antonio Monti, cuando afirma que “casi no es literatura”:

La gran mayoría de la «literatura partidaria» del peronismo es considerada «no literatura» por la crítica o arrancada de raíz del sistema literario. Pero en estas épocas «postautónomas» las fronteras entre «lo literario» y lo «no literario» han flexibilizado los requisitos aduaneros [...] Por eso pienso que habría que analizar aquellos poemas desde otra perspectiva, ya que la concepción de poesía que se entreveía en aquellos textos estaba al margen de las batallas estéticas o las internas literarias. Esos poemas eran como la hojita que se reparte en misa, más cerca de la simple oración religiosa que de un artefacto estrictamente literario. Hay que analizar aquellos textos militantes no desde su pertenencia al campo literario sino desde el lugar que ocupan en la liturgia peronista. *Vivir y dejar vivir* (Edwards, 2014: 136).⁶⁷⁴

En primer lugar, destacamos la discusión que Edwards establece con uno de los críticos creadores del concepto “poesía de los noventa”, del cual él mismo forma parte porque le permite ubicarse en otro lugar. Edwards se presenta como continuador de la tradición expresada por la obra de Enrique Santos Discépolo, Homero Manzi, Leopoldo Marechal, José María Castiñeira de Dios, Cátulo Castillo, Nicolás Olivari, Julia Prilutzky, Alfredo Carlino, Pancho Muñóz y María del Carmen Colombo, entre otros poetas, que dan cuerpo a una constelación “peronista” más amplia que la de las dos figuras reivindicadas en su momento por *18 whiskys* e identificadas con este movimiento político: Joaquín Giannuzzi y Leónidas Lamborghini.⁶⁷⁵ Edwards acusa en su ensayo al campo de la poesía argentina de la misma crítica que Los Detectives Salvajes lanzaron a la poesía de los noventa: “sigue prevaleciendo una retórica del *ghetto* [...] en las poéticas hegemónicas se imponen esos *tips* de mirarse el ombligo sin levantar nunca la cabeza para mirar alrededor junto a una opacidad deliberada que enhebra cuestiones estrictamente personales con una misantropía alarmante, lejos de cualquier dinámica social” (Edwards, 2014: 139).

En la reivindicación de una función social para la poesía, Edwards se distancia del clima cultural noventista, proponiendo incluso una reivindicación del panfleto: “un

⁶⁷⁴ En el capítulo 1, con motivo del estudio de la obra de Alberto Valera, expusimos algunas de las particularidades de la escritura popular, así como los desafíos que su abordaje le presenta a una crítica literaria no habituada al análisis de documentos escritos en otros contextos de producción, circulación y recepción que los habituales del campo literario.

⁶⁷⁵ Este trabajo de ampliación de una tradición popular ya lo había iniciado a fines de los noventa desde la revista *La novia de Tyson*.

panfleto es una urgencia civil, un llamado de la historia, una opción militante. Muchos poetas tomaron ese guante y eso no arruinó para nada su obra” (2014: 141). Sin embargo, lo panfletario en su poemario no va más allá de cierta romantización del movimiento peronista, como por ejemplo en “Silogismo”: “Si tomó alcohol / no conduzca / Perón no tomó alcohol / Perón conduce” (2015: 72). No hay intervención en la coyuntura política, de hecho el yo lírico todavía se muestra deudor de la corriente bukowskiana –aunque atravesada por las letras del tango lunfa– de comienzos de los noventa: “dame la bols / dame la bolsa / que hoy quiero caminar sin rumbo / por el sueño de los otros” (2015: 29) o “este cacho de pizza / que como con la mano / se parece tanto a mi alma / un triángulo irregular / chorreando por todos lados” (2015: 15).⁶⁷⁶ De esta manera, lo que podría interpretarse desde el título como una respuesta combativa, no va más allá de la afirmación de la propia trayectoria –una “salvación” individual– que se enuncia de modo directo sobre el final con “Ratifico todo lo actuado”: “me paro arriba de esta silla / para decirles a todos / que los quiero mucho / mucho mucho / agradeciendo / las atenciones recibidas / les dejo muñequitos de mi corazón” (80).

La ironía amistosa da por saldada una polémica en la que al poeta no le interesa participar porque para la fecha se siente identificado con varias de las demandas planteadas al campo literario por Los Detectives Salvajes, así como también con el lugar de enunciación que construyen en la intersección entre la política y los Derechos Humanos.⁶⁷⁷ El símbolo del papel picado es reutilizado para dar cuenta de la fragmentariedad, colorido y riqueza del habla popular,⁶⁷⁸ mientras que la tarea del poeta consistiría en prestar atención y captar esas poéticas de la conversación cotidiana, en la línea que proponía otro de los poetas reivindicado por Edwards en su juventud pero que no tiene lugar en este nuevo recorte que propone, Ricardo Zelarayán.

Resulta significativo que sean dos ex integrantes de la *18 whiskys* quienes aluden a la intervención de la antología, tanto la declaración de Casas, como el libro de Edwards reivindican la definición restringida de “poesía de los noventa” circunscribiéndola a la

⁶⁷⁶ En una escena de *Bukowski: Born into this* (2004) de John Dullahan, el poeta norteamericano compara su vida con el parabrisas partido de su coche de una manera semejante.

⁶⁷⁷ Bustos se anticipa a la intervención de Edwards cuando destaca que el lugar del triunfador no es fijo: “precisa moverse constantemente, como el dinero. El arrabalero (y este arrabalero en particular) se amiga, conversa, legado el caso acompaña” (2010: 13).

⁶⁷⁸ Dice en “La borra de la poesía” que da título al libro: “Un alud de palabras arrastró al poeta / y perdió el sentido / y ahora no hay / arriba ni abajo / ni derecha ni izquierda / en el agua del mundo / boyan letras de colores / restos de cotillón / papel picado nuevamente picado / la borra / la inmensa borra de la poesía” (Edwards, 2015: tapa).

formación que integraron en su juventud. Hasta el momento, el resto de los grupos y redes de poetas noventistas no han aludido a *Si Hamlet duda*.

La posición subalterna que ocupan Los Detectives discute y pone en tela de juicio esta consagración en nombre de un principio de legitimación residual: la figura del poeta sesentasetentista, una reescritura crítica de sus estéticas y un intento por unir praxis y vida en un contexto de fuerte politización posterior a la crisis de 2001 que choca con la tendencia al conformismo acrítico que manifestaba una amplia zona de la juventud poética de los noventa.⁶⁷⁹ Ellos repolitizan una manera de hacer y hablar de poesía que se inscribe en la lógica del compromiso social en el arte –aunque no en un partido político determinado- e interpretan el campo desde una lógica cercana a sus experiencias de lucha en el campo de los Derechos Humanos. Ahora bien, no discuten como hijos que encarnan una institución, por caso H.I.J.O.S. sino que discuten como poetas. En el contexto de la polémica resulta importante señalar la profusa circulación mediática que tuvo luego de la muerte de Néstor Kirchner la lectura que éste hiciera en la Feria del Libro de 2005 del poema de Joaquín Areta “Quisiera que me recuerden”,⁶⁸⁰ publicado por Los Detectives Salvajes un mes antes de la muerte del expresidente. En este marco, la lógica propia del campo poético operó en sincronía con la lógica del campo de la política, produciendo múltiples malentendidos o sorderas interesadas que buscaban invisibilizar, como vimos, una posición de poder.⁶⁸¹

⁶⁷⁹ Los recién llegados, al encontrarse “menos sometidos, por posición, a las tentaciones externas, y propensos a cuestionar a las autoridades establecidas en nombre de los valores (...) que estos propugnan o han propugnado para imponerse” (Bourdieu p. 109) son quienes terminan capitalizando la polémica. Producir efectos en el campo, aunque sean “meras reacciones de resistencia o de exclusión, ya es existir (...) la condena o la denuncia (...) pese a todo, implican una forma de reconocimiento” (p. 334).

⁶⁸⁰ “Quisiera que me recuerden / sin llorar ni lamentarse, / quisiera que me recuerden / por haber hecho caminos, / por haber marcado un rumbo, / porque emocioné su alma, / porque se sintieron queridos, / protegidos y ayudados, / porque nunca los dejé solos, / porque interpreté sus ansias, / porque canalicé su amor. / Quisiera que me recuerden / junto a la risa de los felices, / la seguridad de los justos, / el sufrimiento de los humildes. / Quisiera que me recuerden / con piedad por mis errores, / con comprensión por mis debilidades, / con cariño por mis virtudes. / Si no es así, prefiero el olvido, / que será el más duro castigo, / por no cumplir con mi deber de hombre” (Areta, 2010: 45).

⁶⁸¹ Son sugestivas las correspondencias entre el consenso en el que gravita el campo de la poesía y las contradicciones que encierra la noción de autonomía en la modernidad, dice Daniel Feierstein: “El bien común (...) será identificado, por lo general, con el *statu quo* poscontractual, con el sistema republicano burgués que, a través de la razón, impone un orden basado en el consenso. Claro que la trampa, en tanto sistema de poder, residirá en la falta de historicidad y universalidad de dicho consenso. De una parte, el contrato es una metáfora del pasado, no una necesidad del presente. El consenso originario no es constatable sino que constituye un postulado (...) que impone las reglas del juego (...) Marx ya había señalado que, no casualmente, el a posteriori será el a posteriori de la acumulación de capital; es decir, a posteriori de que las reglas del juego fijadas garantizaran la continuidad del propio juego” (p. 122-123)

Por su parte, las reseñas periodísticas en *Diagonales*,⁶⁸² *Página/12*,⁶⁸³ *Sudestada*,⁶⁸⁴ y *Ñ*,⁶⁸⁵ destacan como características positivas de la antología la heterogeneidad de las propuestas estéticas, la federalización de la palabra y la provocación que removió, aunque de manera acotada, el campo literario. Consideramos que más que poner en foco el objetivismo como problema, tal como lo plantean algunos de los poetas en sus escritos, se produce un cuestionamiento dentro de la dinámica propia del campo literario, de los consensos y medios de legitimación pre-establecidos en el mismo.⁶⁸⁶

Un examen detenido de los sucesos pone en evidencia lo que Adriana Badagnani señala a propósito de la poesía de los hijos, la cual “se erige en la intersección de los campos de los derechos humanos, la política y la literatura; la lógica diferenciada de funcionamiento de esos espacios genera en los poetas tensiones que parecen querer salvarse con gestos públicos polémicos como forma de lograr el lugar propio” (Badagnani, 2014: 43). De esta manera, mediante una performance que introduce un símbolo histórico de la política moderna, la guillotina, para discutir con un estado actual de la poesía, se produce un borramiento de fronteras entre acciones, lógicas y lenguajes de distintos campos. Esta superposición implicó la presión de fuerzas heterónomas sobre el subcampo de la poesía –aunque siempre en clave metafórica– que dejó en evidencia las correlaciones de fuerza al interior del mismo. Tal como vimos, cuando un grupo de antagonistas responde, la acción pasa a ser interpretada –retomando a Bourdieu (2015)–

⁶⁸² Sofia Silva hace hincapié más que en los poetas de los Noventa en los padres literarios que reescribieron una y otra vez: “*Si Hamlet duda le daremos muerte* partió de la idea de reunir a autores que contemplan con distancia el lugar privilegiado que tuvieron, durante los noventa, maestros o más bien padres de la poesía, como Juan Gelman, Néstor Perlongher y Joaquín Giannuzzi” (06/11/2010).

⁶⁸³ Mercedes Halfon advierte que “una libertad formal y estilística desborda *Si Hamlet duda*. Poemas en prosa, otros milimétricos casi haikus, otros de verso libre. La diversidad es uno de los mayores logros del poemario” (20/03/2011). Silvina Frieria habla sobre la necesidad del debate que proponen a propósito del compromiso político de las últimas generaciones “buscan perforar la epidermis de la tribu de críticos y poetas de los ’90” (11/12/2010).

⁶⁸⁴ Duizeide remarca la amplitud de criterios estéticos que paradójicamente confluyen en la propuesta: “esta antología incluye poemas que podrían formar parte de una serie objetivista, así como otros neobarrocos, junto a poetas visionarios como Pablo Ohde, místicos como Diego Roel, neo-neo-románticos y poetas que abordan decidida y explícitamente la crítica social y política de maneras novedosas” (14/04/2011).

⁶⁸⁵ Santiago Maisonnave advierte dos tensiones que atraviesan a la antología, el lugar que ocupan los hijos de desaparecidos y el cuestionamiento a las poéticas de los ’90, habla de 52 voces que dan cuenta de “sus complejas, múltiples e irreductibles identidades”.

⁶⁸⁶ Aparece una crítica general al objetivismo como estética hegemónica en la poesía argentina de los noventa y en el siglo XXI. Si bien la conceptualización sería fácilmente rebatible, la definición adquiere un significado diferente según quién la utilice y en qué momento. Dentro de este concepto-paraguas se incluye la corriente objetivista propiamente dicha de fines de los ochenta, cuyo epicentro fue la ciudad de Rosario (García Helder, Prieto, Bielsa, entre otros); el realismo suburbano de la *18 whiskys*; las escrituras que politizan esta tendencia a mediados de los noventa, en particular las que se nuclean en torno a la página web *poesia.com*, las estéticas pop y kitsch representadas por la galería de arte y editorial Belleza y Felicidad y algunos de los poetas que Arturo Carrera define como “del sigilo” (Mallol, 2017).

como un “golpe de Estado” en la República de las Letras y no como una insurrección. Los poetas que contaban con cierto capital simbólico en el campo restringido de la poesía estaban interesados en imponer una interpretación de la puesta en escena de la presentación politizante, en términos de Los Detectives como “los poetas kirchneristas”.

Este grupo, como vimos, discute con la formación cultural denunciando su heteronomía pero aceptando paradójicamente criterios heterónomos en el debate. Este tipo de posicionamiento es muy frecuente cuando los actores autónomos han alcanzado determinado prestigio simbólico en el campo específico de su disciplina y emigran al campo comercial –periodismo en medios masivos de difusión– con el fin de obtener mejores réditos económicos. Mientras que los campos culturales restringidos tienden a luchar por su autonomía, los mercados culturales masivos se dejan seducir con más facilidad por los poderes dominantes y, en muchos casos, constituyen sus extensiones, participando en la labor de naturalización que legitima el orden social existente. De estos últimos emana la violencia simbólica y las interpretaciones interesadas y distorsivas de la realidad.

Bourdieu conceptualiza el “golpe de Estado” dentro de una confrontación al interior de un campo como

todas las tentativas para imponer unos principios de jerarquización externos, empleando poderes de la política (con las injerencias del Estado, de sus comisiones y de sus administraciones en los asuntos internos de los campos de producción cultural), de la economía (con todas las formas de mecenazgo), de la prensa (con, por ejemplo, las “listas de éxitos”, especialmente las que se basan en “encuestas” –inconscientemente-manipuladas (416).

En este sentido, la violencia simbólica de la guillotina consiguió poner en evidencia quiénes son los actores que haciendo un llamado al orden suelen ejercer la violencia simbólica cuando definen de manera autoritaria las fronteras del Valor. Los Detectives Salvajes no intentaban un “golpe de Estado”, en el sentido en que lo define Bourdieu, apoyados por una fuerza política, aunque paradójicamente los poetas y críticos que reaccionaron con crispación a su provocación sí gravitan en el campo haciendo uso del poder simbólico y de difusión que les confiere la relación con el oligopolio *Clarín* o las mediaciones que logran establecer con las áreas de cultura del gobierno de turno.

Como vimos, el objetivo de la antología fue más bien insurreccional: buscando luchar por valores y sentidos que consideraba legítimos, se propuso visibilizar algunas cuestiones que le interesaban en particular, como por ejemplo la violencia institucional en la sociedad de la posdictadura y la naturalización que había hecho de ella ciertas zonas de la poesía

de los Noventa. Atienden así a problemas específicos del campo con un lenguaje que utiliza figuras, imágenes y discursos sacados del ámbito de la política y los Derechos Humanos, contribuyendo a repensar nuevos entrecruzamientos entre arte y vida.

Un nuevo episodio que también implicó una ruptura respecto de la concepción legítima de la poesía que dominaba en el campo se dio con la presentación de la segunda antología, *La Plata Spoon River* (2014), que fue diseñada a partir de la conformación de un archivo poético que intentó dar testimonio de la vida de las víctimas fatales en la inundación de La Plata ocurrida el 2 de abril de 2013. De esta manera, se realizaba un movimiento inverso al de cuestionar políticamente el campo de la poesía, ya que se confrontaba poéticamente con el campo de la política. En esta operación, la formación de Los Detectives recurrió a la prosopopeya para dar voz a los muertos negados y ocultados por el Estado provincial. El título hacía alusión a *Spoon River Anthology* (1915) de Edgar Lee Masters, libro que reúne 244 epitafios del cementerio de una ciudad imaginaria en Illinois⁶⁸⁷ y que representó una zona que la poesía estadounidense no había abordado hasta entonces, la vida de los habitantes de los pueblos del interior. La idea de Axat surge de relacionar el río que bordea Spoon River, al que se hace alusión en varios de los epitafios de Masters, con el agua que desbordó los ríos ocultos de la ciudad de La Plata y a los que nadie aludió porque son subterráneos. También lo podemos pensar como una metáfora de la poesía en tanto río que, parafraseando a Heráclito, permitiría a los poetas no solo bañarse siempre en distintas aguas sino también la posibilidad de devenir otros en esa inmersión. Los otros fueron quienes se encargaron de ponerle voz a las víctimas de una catástrofe natural que reveló la falta de políticas públicas para la prevención y la actuación en casos semejantes, así como también las consecuencias que acarrear los negociados entre la política y los monopolios inmobiliarios que construyen sin ningún tipo de control.

En la segunda antología participaron poetas,⁶⁸⁸ pero también periodistas y narradores. *La Plata Spoon River* consta de 76 poemas que recuperan la voz de 76

⁶⁸⁷ Bastante parecida a Lewingston en sus descripciones, pueblo en el que Masters creció y donde más repercusiones negativas tuvo el libro dado que si bien los nombres eran ficticios los habitantes contaban con un código de referencia muy semejante al de la realidad que habitaban (Gambolini 2018 8).

⁶⁸⁸ Participan Leandro Andrini, María Casiragui, Martín Pucheta, Josefina Garzillo, María Ester Alonso Morales, Demetrio Iramain, Fernanda Maciorowski, Silvia Castro, Santiago Featherston, Facundo Diéguez, Dante Sepúlveda, Emiliano Cruz Luna, Gustavo Caso Rosendi, Juan Santiago Bo, César Cantoni, Daniel Badenes, María Eugenia López, Emmanuel Taub, Pádua Fernandes, Absalón Opazo, Juan Pablo Bertazza, Dulce María Pallero, Eliana Drajer, Tony Salazar, Lorena Fernández Soto, Damián López, Nicolás Correa, Carlos Juárez Aldazábal, Santiago Gardinetti, Adriana Luna, Guido Croxatto, Marco Teruggi, Aníbal Cristobo, Carlos Aprea, José Supera, Anahí Mallol, Marcos Gras, Marcos Bauzá, Tomás Watkins, Juan

víctimas⁶⁸⁹. Muchos de los poetas que escribieron ya habían participado de *si Hamlet duda*. Según Axat, la idea inicial consistía en que Juan Gelman escribiera un prólogo, de hecho le envió los poemas y se mostró muy interesado en la propuesta pero su salud ya se encontraba muy delicada y finalmente no pudo enviar el escrito. Falleció tres meses antes de la publicación de la antología, que le fue dedicada.

En el caso de *La Plata Spoon River* los poetas trabajan como abogados defensores de las víctimas, recuperando al modo de médiums la voz de estas personas. Como señalábamos, Rancière recurre a la noción de desacuerdo para hacer alusión a una situación en la que dos lógicas incompatibles entran en conflicto, un proceso de argumentación, en el que está en pugna la significación y que no se reduce al acto del habla sino a todo tipo de acto público. En este sentido, se hizo necesario para el proyecto sostener la presentación del poemario desde un ámbito público, abierto a la comunidad de los familiares de las víctimas y a la sociedad en general. El devenir-acción de las escrituras se constituye en un devenir-vínculo que tiene eficacia política en el momento en el que es percibido como una salida de la poesía fuera de sí misma, con presencia en la calle, formando parte del hacer colectivo. De esta manera, se logra una construcción política de la estética que provoca determinados efectos en el campo de la política solo atribuibles a las “formas de estructuración de la experiencia sensible propias de un régimen de arte” (Rancière 2017 66).

El libro se presentó el 02 de abril de 2014, al cumplirse un año de la inundación en La Plata, en el marco de la convocatoria de una multiplicidad de colectivos y espacios culturales y artísticos que junto con algunas organizaciones barriales, asambleas vecinales y partidos políticos organizaron una jornada de homenaje a las víctimas y reclamo de justicia al gobierno municipal, provincial y nacional. El escenario central se armó frente a la Municipalidad bajo la consigna de Memoria, Verdad y Justicia, deudora de la lucha de los organismos de Derechos Humanos, que fue reinterpretada para canalizar los

Aiub, Gabriela Pesclevi, Eduardo Rezzano, Silvia Iñíguez, Analía Fernández Fuks, Jorge Areta, Ramón Inama, Maximiliano Postay, Nicolás Prividera, Conrado Yasenza, Leopoldo Cordero, Mariano Shuster, Rodrigo Malmsten, Eric Shierloh, Martín Raninqueo, José María Pallaoro, Gabriel Jiménez, Freddy Yezzed, Marilina Cuesta, Mariano Dubin, Mónica Muñoz, Joaquín Piechoki, Emiliano Bustos, Sebastián Riestra, Andrés Azychowski, Daniel Krupa, Néstor Mux, Gabriel, Ganón, Bruno Di Benedetto, Ismael Terzaghi, Alberto Godoy y Roberto Malatesta. Al igual que en *Si Hamlet duda*, Axat participa con los heterónimos de Leandro Barret y Rodrigo Zubiría, suma esta vez el de Abril Blásquez Cousirat y Ricardo Herpbel. Dudamos si Candelaria Beritzain será otro, hasta el momento el autor no lo confirmó.

⁶⁸⁹ Según el fallo de la Cámara en lo Contencioso y Administrativo de julio de 2014 se confirmaron 89 víctimas fatales de la catástrofe, tal como sostenía el Juez de primera instancia Luis Arias. En este fallo también se rechazó la apelación del gobierno bonaerense que reconocía sólo 67 muertos: <http://www.telam.com.ar/notas/201407/69935-la-plata-justicia-89-muertos-inundacion.html>

mismos sentidos en un nuevo contexto. Además, se construyeron carpas en Plaza Moreno donde los vecinos pudieron discutir en diversos foros que problematizaban y profundizaban con especialistas sobre distintas aristas de lo ocurrido el año anterior, se realizaron intervenciones artísticas, fotográficas en todos los alrededores de la plaza y se instalaron mesas con venta de publicaciones gráficas y radio abierta durante todo el día. La jornada culminó con un acto central en el que algunos de los poetas antologados leyeron sus escritos y finalmente se marchó hasta la Casa de Gobierno Provincial.

Este hecho político que constituye la presentación del libro, surge de la necesidad de pensar nuevos ámbitos para la producción poética. Así es que se propone un retorno de los poetas al espacio público que había quedado abandonado por la poesía “de salón” de los noventa. En el poema “Un arcoíris en calzoncillos” Axat expresa su concepción acerca de lo que –parafraseando a Sergio Raimondi– debería ser una poesía civil:

Leer poesía ante 3000 personas no es lo mismo que / hacerlo en un salón entre 5 poetas
una copa & humo / con 10 espectadores y una editorial pacata de 300 ejemplares / Leer
poesía ante 3000 personas en una plaza pública / no te debe inflar el pecho como a un
Maiakovski / pues ningún poeta será un rock star con penacho / y pocas veces se repite
en estos tiempos / leer poesía ante 3000 personas es un hecho inédito / como un arco
iris en calzoncillos / como la voz que viaja en versos / con fuerza de publicidad (Axat,
2017: 8).

En el acto del 2 de abril de 2014, Julián Axat presentó la antología como un libro político y lo concibió como una sentencia judicial anticipada, un acto de justicia poética. El proyecto fue un intento de dar una nómina más verdadera de las víctimas que reconoció el Estado y aunque se sabía provisorio, se proponía discutir con el poder político a través de la voz de los poetas. El lenguaje poético permite al editor-juez desligarse de las valoraciones acerca de lo verdadero o falso de los hechos, las cuales decantarían en los oscuros laberintos de las burocracias judiciales bajo la forma de un expediente. Por el contrario, propone hacer presentes a las víctimas para que de manera verosímil dicten ellas mismas sentencia a los responsables de su muerte. El poemario cumple una función similar a las apariciones de la sombra del padre de Hamlet y su pedido de castigo a los culpables de su asesinato. Es una presencia difusa que molesta y entorpece el ejercicio del poder por parte de Claudio.⁶⁹⁰

⁶⁹⁰ Unos días después de esta presentación, el 8 de abril, Axat fue invitado al programa radial “Gabriel Camina Provincia” de Radio Provincia, conducido por el entonces vicegobernador Gabriel Mariotto para hablar sobre el caso del linchamiento de un menor en la provincia de Córdoba. Cuando Axat intenta hacer un comentario sobre la antología el conductor promete tratar del tema en otra ocasión y le da una especie de consejo acerca de la conveniencia de interesarse por el todo y no por la parte. El programa se puede escuchar en https://www.youtube.com/watch?v=4_ACMANEetw.

A modo de cierre, luego de haber examinado la polémica que tuvo lugar con la presentación de la antología *si Hamlet duda, le daremos muerte* en el Centro Cultural Islas Malvinas de La Plata en 2010, consideramos que el acontecimiento dio relevancia a la colección y sirvió para posicionar a los autores y editores dentro del subcampo de la poesía argentina enfrentándolos con la tradición selectiva –para 2010 ya canonizada y homogeneizada por la crítica– de la “poesía de los noventa”. De manera sintomática, estos poetas no se dieron por aludidos, mientras que sí tuvo efectos en la formación cultural de una generación mayor que hizo un llamado al orden. El entrecruzamiento que se produjo entre poesía, política y memoria en el desarrollo de la misma fue un síntoma de un cambio en el régimen de representación emergente con posterioridad a la crisis de 2001 que habilitó nuevos modos de pensar la poesía y la función del poeta en la sociedad. De manera complementaria, la segunda antología se propuso discutir en el campo de la política con el lenguaje de la burocracia y retomando una matriz denunciante que liga a los poetas hijos con la tradición de la poesía social de los Sesenta.

*

Consideramos que el proyecto editorial de *Los Detectives Salvajes* y su propuesta de construcción de un archivo poético de los setenta que dialoga con las voces del presente, es sintomático de la multiplicidad de relaciones, préstamos, disputas y tensiones que se han puesto en juego en el campo literario argentino del período post 2001. Entendemos que su interpretación resulta indisociable de nuevos modos de pensar la relación entre literatura y política en el contexto del “principio de crisis orgánica” (Varesi, 2014) que condensó el acontecimiento del 19 y 20 de diciembre de 2001 y la posterior emergencia de una reconstrucción o reconfiguración del espacio político bajo la denominada “década kirchnerista”. La situación inédita abierta en 2003 mediante un proceso de abandono del estado de impunidad generalizado, dado por la reactivación de las causas judiciales y por otras políticas de Estado como la derogación de las leyes de impunidad, el establecimiento del Día Nacional de la Memoria, el apoyo activo a la búsqueda de hijos e hijas de detenidos/as desaparecidos/as apropiados/as, la creación del Archivo Nacional de la Memoria o la inauguración de la ex ESMA como Espacio de la memoria, generaron un contexto que pudo haber contribuido a una ampliación de las formas de elaboración de la memoria a través de prácticas artísticas. Pensamos que se produce una necesidad en el

siglo XXI de recurrir a operaciones de memoria por parte de algunas editoriales alternativas de poesía, con el objetivo de demarcarse o diferenciarse de las estéticas emergentes en la década previa que en general se habían caracterizado por el rechazo de toda tradición (Prieto y Helder, 1998; Porrúa, 2003; Kamenszain, 2007).

Comprobamos que tanto el proyecto editorial como las escrituras y las intervenciones públicas de hijos e hijas intentan suturar las heridas abiertas por el genocidio en el campo de la poesía releendo y dialogando con la generación del sesenta-setenta. La operación de rescate de Los Detectives Salvajes tiende a reponer a los poetas olvidados, como consecuencia de la materialización de la práctica social genocida pero también por su realización simbólica posterior. De manera complementaria, proponen también devolver su potencial crítico y político a los autores que en los noventa sufrieron un proceso de despolitización de sus escritos.

En este sentido, con respecto a la polémica ocasionada en la presentación de la primera antología, vimos que las respuestas provinieron no de la generación del Noventa –con la excepción de Rodolfo Edwards quien intenta posicionarse en el mismo espacio de enunciación que el grupo, pese a que su proyecto de escritura sigue ligado a la épica de la *18 whiskys*– sino de la del Setenta: Fondebrider, Gruss y Aulicino, que no casualmente comenzaron a escribir renegando del coloquialismo comprometido, por entonces tan extendido –y al que precisamente, Los Detectives Salvajes recupera en su zona más periférica -. De esta manera, a partir de la negativa de los autores de los noventa a polemizar, se produce un desfase en el contrincante, quizá lo más parecido a un verdadero ajuste de cuentas dentro del campo de la poesía luego de la dictadura.

Las respuestas formales más recurrentes que encontramos en los poemarios para evocar la experiencia del genocidio y sus consecuencias fueron la utilización de los montajes temporales y espaciales, la plurisemia (relacionada con el léxico que hace al mundo de la desaparición forzada), junto con la ruptura de las expectativas retóricas e ideológicas con las que el lector aborda estos escritos. Cierta coloquialismo, una tendencia a la construcción de un yo lírico blasfemo y polémico que conecta los textos de los poetas desaparecidos con las intervenciones de los hijos respecto de la poesía de los noventa y los modos de construcción política del campo popular en el presente, la irrupción explícita de una toma de posición con vistas a intervenir en la esfera pública, la defensa de la poesía como proyecto social y colectivo, legible en la presentación de *La Plata Spoon River* y la búsqueda constante de nuevas voces. Julián Axat en *Rimbaud en*

la CGT (2014) sintetiza en cierto modo lo acontecido en las presentaciones de las dos antologías, mediante la tensión dialéctica entre poesía y política: critica lo que le faltó de poesía al kirchnerismo, en tanto expresión mayoritaria y articuladora del campo popular, y a la vez, la ausencia de politización en los grupos más representativos de poetas de los noventa y del presente. Ante ello, propone retomar una concepción de la vanguardia política de los Sesenta. Por este motivo, de manera complementaria, los poetas de la formación cultural intervienen con dos acontecimientos rotundos y polémicos en el marco de un campo literario pacificado, sin polémicas y regido por el concepto de las tecnologías de la amistad. Pues bien, ahora sí estamos en condiciones de sacar algunas conclusiones a propósito de lo trabajado a lo largo de la tesis.

CONCLUSIONES

“SOMOS HIJOS DE LA ÉPOCA,
la época es política”
Wisława Szymborska, “Hijos de la época” (1986)

En 1985 se estrenó en los cines argentinos *Volver al futuro* de Robert Zemeckis, película que logró simbolizar algunos de los deseos más profundos de la generación de hijos e hijas: la posibilidad de modificar el pasado para que no haya desaparecidos en la foto del presente. En varias oportunidades Julián Axat ha expresado su fascinación por este film:

Cuando vi esa película en el cine, quería mi máquina del tiempo, a la larga esa máquina del tiempo fue la poesía, no el auto *DeLorean*, que sirve como metáfora conductora de la vuelta. Y Michael Fox somos nosotros porque viajábamos a encontrarnos con nuestros padres revolucionarios y a dialogar con ellos, con la posibilidad de que tu madre se enamore de vos incluso... Digamos, en esa épica del regreso estaban sintetizados los peligros de alterar el presente para ver que ocurría en el futuro. Con la posibilidad apocalíptica del futuro, con la posibilidad de que uno se encontrara con el padre, o de que uno sea el padre de uno... Me parece que en esa película está diagramada la búsqueda del hijo por los padres, el diálogo generacional, el presente y el futuro, los cambios, me parece que esa película dice mucho, es una película ciertamente ingenua pero también tiene un trasfondo inteligente (Entrevista a Axat, 26/02/18).⁶⁹¹

Como hemos intentado evidenciar en esta tesis, desde los primeros años de la posdictadura la poesía ha ocupado en los familiares de víctimas del genocidio la función de máquina del tiempo, de sentencia judicial anticipada o de vehículo para la búsqueda de empatía ante una sociedad indiferente. Sin embargo, hay otro aspecto interesante a

⁶⁹¹ Juan Aiub también hizo referencia a este film: “de *Star Wars* soy bastante crítico, no me gusta para nada, *Volver al futuro* sí es un ícono de nuestra generación, a pesar de lo banal que es, es un juego con eso. Nosotros volvemos un poco a ese punto” (Entrevista a Aiub, 09/03/2018). En las entrevistas realizadas a los autores del corpus fueron mencionadas otras películas igualmente significativas que permitían a temprana edad simbolizar los efectos del terrorismo de Estado en la vida cotidiana. Alejandra Szir destacó la importancia que en su adolescencia tuvo *Blade Runner* (1982). Emiliano Bustos menciona *El nadador* (1968) de Frank Perry y Sidney Pollak basada en el relato de John Cheever: “a mí me fascinó cuando la vi en la adolescencia y la pasaron en esos ciclos de Canal 7, de pedo la vi un domingo a la tarde. Me fascinó por muchos motivos, el nadador que sale a nadar por las piletas del vecindario, va de pileta en pileta nadando, hasta que al final llega a su casa y su casa está vacía, como abandonada” (Entrevista a Bustos, 10/11/2017). Nicolás Prividera por su parte destaca la importancia del género terror: “Recuerdo por ejemplo otro de esos ciclos que al menos yo seguía con devoción infantil en plena dictadura, llamado *Viaje a lo inesperado* que al principio lo presentaba Narciso Ibáñez Menta. Eran películas de terror que daban por el viejo canal 13 todos los sábados a las diez de la noche y no me lo perdía nunca. Si a todos los niños les atrae el cine de terror, creo que en nosotros la atracción era doble y fatal, porque a través de esa imaginación nocturna hacíamos una elaboración del terror innominado que se vivía día a día, esa aparente normalidad en la vida diaria cuando por supuesto sabíamos, como solo los niños en esa situación pueden elaborar, que vivíamos una especie de realidad esquizofrénica, donde bajo la falsa luminosidad del afuera habitaba lo siniestro. Entonces el terror era esa vía, como siempre lo ha sido, históricamente, de conexión con lo siniestro en el sentido freudiano. Las películas nos permitían temer sin ambages ni sutilezas. Y ese laboratorio del miedo que eran las películas de terror nos ayudaba a lidiar con el horror verdadero” (Entrevista a Prividera, 03/01/2018).

destacar en el film, el hecho de que el salto temporal sea de 30 años.⁶⁹² No casualmente la década del '50 a la que viajaba Martin McFly (Michael Fox) era el período en el que había transcurrido la infancia de su director.

Cada generación contempla con nostalgia en su madurez un mundo que era aprehendido desde la ingenuidad y la inocencia. En la cultura de la década de los 2000 hubo una vuelta a los Setenta, en los 2010 a los Ochenta y en las puertas de los 2020 ya percibimos la gestación de un retorno a los Noventa. El dilema que se plantea a cada generación es si ese retorno estará animado por una reflexión crítica –no existen los paraísos, salvo como denuncia del presente o lo desaparecido- o como moda vana. Tal como nos enseñó Walter Benjamin cuando estudió la obra de Charles Baudelaire:

Lo nuevo es una cualidad independiente del valor de uso de la mercancía. Es el origen de la apariencia, que es inalienable a las imágenes producidas por el inconsciente colectivo. Es la quintaesencia de la falsa conciencia, cuya agente incansable es la moda. Esta apariencia de lo nuevo se refleja, como un espejo en otro espejo, en la apariencia de lo siempre igual. El producto de esta reflexión es la fantasmagoría de la “historia de la cultura” donde la burguesía disfruta su falsa conciencia (Benjamin, 2012: 58).

Uno de los objetivos de esta tesis fue demostrar que hubo otras formas de ser joven en los Noventa, así como otra poesía que se gestó y emergió durante esa década, la cual poco tenía que ver con las líneas consagradas por la crítica literaria durante el mismo período y que en el capítulo 5 definimos como expresión de una estructura de sentimiento apática que por lo general redundaba en la parodia, el cinismo y la evasión. Incluso en el caso de algunos poetas que adquirieron reconocimiento incorporándose al campo durante este período, detectamos en sus escritos una dimensión política que había sido tamizada mediante la construcción de la tradición selectiva “poesía de los noventa” –creada por poetas, editoriales y crítica especializada desde mediados de esa década hasta fines de 2010–. En este sentido, consideramos que algunas afirmaciones como las siguientes deberían ser matizadas o no generalizadas, a la luz de algunos de los proyectos de escritura y editoriales abordados en este trabajo:

Después de la dictadura militar, después de los reveses sufridos por la recién recuperada democracia durante el gobierno de Raúl Alfonsín, la actitud de los jóvenes de los '90 vuelve a pensar, desde ese lugar incómodo y sin ninguna utopía, *dolorosamente consciente tanto de la imposibilidad de la asunción de una postura activista*, como de la asunción de su contrario, una postura autonomista del arte, la conflictiva relación entre poesía y política (Mallol, 2010: 75. La cursiva es nuestra).

Si en la poesía del 60 el pueblo aparecía como el sujeto emergente de la praxis política, y su voz era la realidad lingüística de esa emergencia, *en la poesía de los 90, bajo el electo gobierno menemista, ni el pueblo ni la voz del pueblo podían ser una referencia*

⁶⁹² Recientemente la serie alemana *Dark* (2017-2019) utiliza períodos de 33 años.

nítida para organizar un proyecto literario” (Kesselman, Mazzoni, Selci, 2012: 24. La cursiva es nuestra).

Los poemas analizados en la primera parte de la tesis que circularon al interior del campo de los Derechos Humanos en el transcurso de la misma década: antologías publicadas por los organismos, recordatorios de *Página/12*, Ediciones Los Hijos de la Teta del Ciclón, ponen en evidencia distintas estrategias de acción política que adquirieron impulso mediante la utilización de una voz popular que se inscribía en una larga tradición de lucha de distintas organizaciones políticas y de Derechos Humanos activas a lo largo de todo el siglo XX. Al mismo tiempo, recuperaba la tradición de la poesía social de los sesenta-setenta que era precisamente la estética considerada residual al interior del campo literario de la posdictadura. La formación cultural Turkestán, desde la periferia de la universidad pública, también realizaba una operación semejante tendiente a rescatar un imaginario popular desde distintos dispositivos estéticos.

Retomando el archicitado *dictum* adorniano, con el retorno de la democracia no se trataba tanto de si se podía hacer poesía después del genocidio, sino de cómo tener conciencia de que las condiciones de posibilidad de la escritura se asentaban en la experiencia reciente de la dictadura como genocidio y terror social. La poesía de hijos e hijas proponía desde los comienzos de la década del Ochenta reflexionar sobre las consecuencias que la dictadura tuvo no sólo en un campo cultural arrasado sino también en las transformaciones económicas y sociales promovidas por la dictadura. Estas voces establecieron un corte intrageneracional y nos permitieron que esta investigación fuera a su vez una acción de memoria, en la medida en que pudimos reconstruir experiencias dentro de la poesía del período, que se producía en la periferia de las representaciones que predominaron en el campo literario y en la producción crítica especializada.

Esta investigación procuró ser un aporte al conocimiento de la poesía publicada en Argentina en la posdictadura. Dentro de ese contexto, nuestro trabajo se enmarca dentro de la amplia bibliografía dedicada a estudiar las producciones artísticas y culturales de la generación de hijos. Sin dudas el acontecimiento más significativo y que llamó la atención sobre una voz generacional que hasta entonces era tenida en cuenta en el campo de la política –desde la creación de H.I.J.O.S. en 1995- pero no en el artístico, fue el impacto que produjo el film *Los rubios* (2003) de Albertina Carri. En 2008, la publicación del libro de cuentos *76* y de la novela *Los topos* de Félix Bruzzone, así como las discusiones que intentaron promover en poesía Los Detectives Salvajes –especialmente a

partir de 2010– se constituyeron en hitos de la emergencia y el reconocimiento de esta voz en el campo literario.

Como señalamos en la Introducción, un conjunto de estudios críticos recientes han comenzado a preguntarse por la etapa primigenia o preemergente de las producciones artísticas de hijos e hijas. En este trabajo abordamos exclusivamente la poesía porque consideramos que fue el género en el que se iniciaron la mayoría de los artistas de esta generación. Como señalamos en varias ocasiones ciertas escrituras de la intimidad – diarios, cartas, poemas–, permitieron a hijos e hijas decir lo que no podía ser dicho fuera del ámbito familiar. Esto los llevó a conformar a lo largo del tiempo distintas comunidades afectivas (Halbwachs, 2011) ligadas a la escritura, con el objetivo de preservar las memorias de las que eran portadores y que eran rechazadas, condenadas y perseguidas por distintas políticas de Estado con el consenso de la sociedad civil.

Con el objetivo de organizar el corpus optamos por dividir la tesis en dos partes con la intención de delimitar dos momentos, uno preemergente que se extiende aproximadamente de 1983 a 2001, caracterizado por la circulación periférica de los escritos y de los proyectos editoriales en relación al campo literario y una fase emergente, que va de 2001 a la actualidad –que todavía se encuentra en proceso–, en la que distintos autores y editores han intervenido intencionalmente en el campo literario con proyectos creativos extendidos en el tiempo así como mediante el diseño de distintos catálogos editoriales más profesionalizados. En relación a la intención de los poetas, estos marcan la pauta del contexto en el que pretenden inscribir sus propias producciones, por lo tanto teniendo en cuenta cómo conciben su actividad los propios actores es que intentamos establecer una diferenciación entre hijos poetas y poetas hijos. No consideramos que esta clasificación responda a una valoración, así como tampoco creemos que sea posible pensar las obras de ambas figuras de poetas como portadoras de características que están ausentes en la otra. Nos guía la certeza de que la construcción de un yo autoral poeta atraviesa una serie de instancias de trabajo que hacen al oficio de la escritura. En las producciones de los poetas seleccionados se delimitan claramente dos momentos, en un principio los escritos suelen estar guiados por un objetivo testimonial y cognoscitivo, que hace a la experiencia de haber enfrentado la desaparición forzada, el asesinato de sus padres o el exilio como consecuencia de la persecución política. Estas búsquedas son aprehensibles en los poetas que participaron de los talleres del Movimiento Solidario de Salud Mental, las solicitadas de *Página/12* o incluso que publicaron su primer poemario en proyectos editoriales que se proponían intervenir en el subcampo restringido de la

poesía como *Los Detectives Salvajes*. Mientras que en un segundo momento adquieren un conocimiento más específico del campo desarrollando proyectos de escritura más autonomizados pero que no por eso dejan de incluir pequeños módulos testimoniales. Si bien detectamos esta recurrencia, nos preocupamos también por señalar los casos que la ponen en cuestión; así, por ejemplo, vimos de qué manera el primer ciclo de la obra de Axat testimonia desde un paradigma surrealista y concretista mientras que en una segunda etapa que se inicia en 2010 con *Neo* su escritura se encuentra más ligada a la poesía social, mientras que la voz del sujeto social hijo prácticamente no aparece.

En el estudio de este corpus, nos pareció necesario examinar y caracterizar de manera más precisa algunos trabajos editoriales que permitían dar cuenta del recorte de la tradición que realizaban en ellos los poetas que los llevaban adelante y de qué manera estas selecciones se relacionaban con sus propias obras. Así como muchos estudios que abordan la poesía de los noventa plantean que no pueden desligar las producciones de los soportes artesanales o alternativos en los que surgieron, lo mismo podemos decir de la poesía de hijos e hijas de militantes políticos perseguidos en los Setenta. Nos propusimos analizar las diferentes propuestas editoriales en su especificidad y contradicciones propositivas, por ejemplo identificando sectores más ligados a la poesía de los noventa como *poesía.com* o *Mansalva* y sectores que tanto desde afuera como desde adentro del campo pugnar por diferenciarse de esas propuestas emergentes: *Los Hijos de la Teta del Ciclón*, *Turkestán*, *Los Detectives Salvajes*. Esta tesis por lo tanto, también se inscribe en una serie de producciones que en los últimos años han realizado un estudio más riguroso respecto de la construcción “poesía de los noventa”, lo cual nos ha permitido formular y analizar de manera minuciosa las contradicciones que existían en las formaciones culturales que emergieron a lo largo de esa década: las discusiones de *poesía.com* con *18 whiskys* o *Belleza y Felicidad*, así como la operación que realiza *Mansalva* para incluir dentro de la categoría “poesía de los noventa” a la corriente kitsch-pop. El objetivo que nos propusimos no consistió en dividir el campo de manera simplificada y maniquea entre poéticas de hijos y poesía de los noventa, por el contrario, nos preocupamos por analizar los puntos en común y las continuidades que prevalecían en los poetas hijos que comenzaron a publicar en los Noventa o con posterioridad y que ligan a sus poéticas con los denominados “poetas del sigilo” o con la propuesta finisecular de una poesía civil de Sergio Raimondi.

A modo de síntesis, consideramos que podemos hablar de poéticas de hijos e hijas porque encontramos en este corpus una serie de características a partir de las cuales es

posible leer una configuración emergente e históricamente determinada. La pertenencia de sus productores a una misma generación (nacieron entre fines de los Sesenta y mediados de la década del Setenta) con circunstancias biográficas cercanas vinculadas al acontecimiento histórico del genocidio, y que encuentran en la escritura literaria (y el arte) un modo específico de elaboración, registro de su experiencia individual, pero también de condensación de una experiencia social (Williams, 2015: 21), o “trabajo de memoria” (Jelin, 2002: 15). En tal sentido, este corpus puede pensarse como un “vector de memoria” (Rousso, 2014), en tanto ofrece representaciones singulares, claramente fechables en un tiempo y un espacio determinados.

En primer lugar, destacamos la cristalización en figuras semánticas e imágenes poéticas de una estructura de sentimiento alternativa en la juventud de la posdictadura. En el capítulo 2 hemos denominado estas imágenes recurrentes, en el caso de poetas que han sufrido la desaparición forzada o el asesinato de un familiar, como memorias *abracivas*. Estas memorias hacen uso de una serie de procedimientos de escritura en los que destaca la intervención de archivos escritos de padres y madres, la prosopopeya, la écfrasis, el oxímoron, la alegoría, la topografía o la topofasia. Podemos pensar estos recursos, no ya como parte de la reconstrucción de una identidad sino de una identidad en construcción, que explicaría la apelación a un lenguaje poético por la necesidad de una apertura hacia posibilidades de nombrar la experiencia de un sujeto-afectado por la dictadura desde focos de enunciación no (o menos) codificados, de circulación lateral o en fuga respecto de la palabra pública. Otra de las características fundamentales de los poemas analizados es el llamado de atención que realizan sobre el lenguaje de la posdictadura, jugando constantemente con sentidos que remiten tanto al imaginario revolucionario de los Setenta como a los circuitos del terror organizado por los Centros Clandestinos durante la dictadura. El valor de estas plurisemias intencionales radica en la posibilidad de desmontar la lengua que realiza simbólicamente el genocidio.

En segundo lugar, advertimos en la poesía de hijos e hijas una relación problemática con el pasado reciente que da lugar a una búsqueda de modos de decir y pensar ese pasado y su relación con la generación de padres y madres, en la que se asume la imposibilidad de una presencia plena –memoria saturada– de ese pasado, y el carácter espectral de éste. Lo fantasmal y el nuevo espacio que constituye va a permitir “la herencia, la transmisión, el pasado abierto a aquello que todavía tiene algo para decirnos y a aquello que todavía tenemos para decirle” (Robin 2014: 143). Un tiempo sagrado interfiere el tiempo en el que se desarrolla la vida cotidiana y da cuenta de los efectos de

la desaparición forzada. Entre los y las poetas cuyas vidas estuvieron atravesadas por esa experiencia, los espectros, las apariciones y los desplazamientos temporales son una constante en sus producciones. En este sentido, son susceptibles de ser consideradas escrituras intempestivas porque en un contexto marcado por una corriente objetivista, realista y antilírica apelan a la elegía, a la rima, a imágenes culturalmente codificadas, a distintas tradiciones poéticas del siglo XX. Las memorias que portan estos escritos no se reducen solo a la figura del fantasma sino que se sostienen en distintos soportes que permiten desplegar modos de acercamiento a los vacíos en la narración de la propia historia. Estos vacíos se perciben en los cortes abruptos de verso, en las oraciones diseminadas en el blanco de la página, en la utilización de un léxico siniestro, en las significaciones que adquieren los silencios, en las imágenes descentradas que buscan insistentemente en los vínculos familiares y en la historia. Los objetos que funcionan como vestigios de ese pasado con el que se pretende dialogar: fotografías, cartas, juguetes, vestimenta, etc., también son elevados a la categoría de imágenes poéticas.

Por lo tanto, las búsquedas formales comunes a este corpus, que dan cuenta de una preocupación o “conciencia” de la forma, entran en tensión con los modos convencionales de dar testimonio. Se produce en ellos un distanciamiento de la figura social de “hijo/a” a partir de la ruptura del horizonte de expectativas que posibilita el uso de la ironía, el humor y la parodia. En algunos casos se intenta velar esa historia personal con el fin de lograr un reconocimiento más autónomo de su escritura –como vimos a propósito de la obra de Martín Gambarotta o Francisco Garamona–.

La tendencia general que encontramos en poetas y proyectos editoriales abordados en la tesis pone de manifiesto una recurrente intención de recuperar, reflexionar y discutir la Historia. La escritura poética tuvo gran importancia en la lucha por las representaciones sociales en torno al genocidio, frente a la indiferencia que manifestaba una amplia zona de la poesía emergente en los Noventa, distintos proyectos editoriales de hijos se propusieron cuestionar ese estado de cosas. A modo de ejemplo podemos recordar el caso de Pablo Ohde recurriendo al mito y a la alegoría, o el caso de Martín Gambarotta encabezando un grupo que se propuso recuperar la política como uno de los nudos temáticos principales de la poesía. Enfrentados al divagar en un presente eterno, pasivo y consumista, los poetas analizados en este trabajo se propusieron recuperar otras tradiciones. Como vimos en el capítulo 5, la actitud hegemónica en la poesía joven de los noventa a la hora de pensar la historia terminó por asociar bienestar con carencia de marcas históricas: “*no hay historia...* [...] ‘Haber historia’ significa que hay

‘inconvenientes’; que no la haya, supone ‘bienestar’. Incluso la propia palabra –historia-
menta un inconveniente, un fastidio, algo molesto. Como aclara el diccionario: su uso
coloquial se reserva generalmente para oraciones negativas” (Sneh, 2012: 282).⁶⁹³ A
pesar de las distintas formas de concebir la poesía que cada uno de los poetas estudiados
esgrimió, todos comparten la preocupación por ligar su propia práctica con tradiciones
poéticas y de edición previas a la dictadura. De esta manera advertimos un procesamiento
de distintas tradiciones: la poesía republicana de la década del Treinta, el invencionismo
de los Cincuenta, la poesía social y vanguardista de los Sesenta, la literatura alternativa
de los Setenta, etc. Incluso Mansalva en su operación de inclusión de la corriente pop
dentro del recorte “poesía de los noventa” selecciona un contexto propicio para su
recepción referenciándose en la vanguardia artística del Di Tella.

En la mayoría de los proyectos editoriales abordados –salvo el caso de
Mansalva⁶⁹⁴- la crítica, la autocrítica, la polémica, la diatriba y la invectiva ocupan un
lugar preponderante. En las tradiciones literarias que recuperan y discuten Ediciones los
Hijos de la Teta del Ciclón, Turkestán, o Los Detectives Salvajes, encontramos gestos de
construcción de enemigos poéticos, como es el caso del cuestionamiento que realizan a
las representaciones acerca de la función social del poeta que difunden las formaciones
hegemónicas. Basile y Chiani (2020) en un trabajo sobre los usos testimoniales en la
argentina observan un pasaje del testimonio político de los Setenta al testimonio jurídico
de la posdictadura y se preguntan acerca de cuál es el vínculo entre testimonio y militancia
en este período. En la presente tesis hemos visto que ambos tipos de testimonio son
retomados por la escritura poética de hijos e hijas con el fin de intervenir políticamente
sobre el presente de publicación. La poesía entonces, cumple distintas funciones y
adquiere en esta zona nuevos valores: es un instrumento para la revinculación social, la
denuncia, la intervención política, la elaboración de los recuerdos, la construcción
identitaria, individual y colectiva, etc.

Al cabo de esta investigación, entendemos que se abren al menos tres
indagaciones. En primer lugar, seguir ampliando el corpus poesía de hijos/as con la
búsqueda de escritos de poetas que actualmente viven en provincias del interior del país
o en el extranjero. En segundo lugar, continuar indagando en formaciones y redes de

⁶⁹³ Algunas citas que Sneh toma del *Diccionario Clarin.com* son: “No hay historia si me quedo a dormir
no?” o “No hagas historia por todo” (2012: 282).

⁶⁹⁴ No en lo que hace a la crítica, dado que como mencionamos en el capítulo 7 algunas colecciones de su
catálogo se proponen contribuir a la formación del lector de la editorial, sino en relación a la negativa a
polemizar o a resolver las contradicciones políticas que aparecen en las selecciones que promueve.

poetas jóvenes que se configuraron en la posdictadura y que no han sido trabajadas dentro del corpus “poesía de los noventa”. Entre las publicaciones que aún no se han abordado destacan los fanzines *Epitafio (ex)cultural* (1987-1991) de Eduardo Sívori o *Lamás médula* (1988-1993) de Ture Salvatore, Néstor Colón, Sebastián Bianchi y Daniel Berestein. En tercer lugar, consideramos que un trabajo fundamental por realizarse consiste en investigar la trayectoria y la labor editorial de José Luis Mangieri, en especial el catálogo de Libros de Tierra Firme. A lo largo de nuestra investigación hemos descubierto con fascinación de qué manera todos los caminos de la poesía argentina de los últimos sesenta años conducen a Mangieri, en la medida en que su proyecto editorial logró reunir estéticas residuales, emergentes y hegemónicas que motivaron diversos diálogos y encuentros entre poetas de al menos tres generaciones, haciendo que verdaderamente “todos bailen”.

Esperamos que esta tesis contribuya a la construcción de nuevas preguntas desde este enfoque hasta ahora poco explorado, el de los trabajos de memoria emprendidos desde la escritura poética. Como vimos, los problemas que plantean las escrituras de hijos e hijas, así como las selecciones que los distintos sellos estudiados realizan de la tradición, configuran contornos borrosos entre las políticas del arte y las estéticas de la política.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía literaria citada

- Aira, César (2015). *Ema, la cautiva*. Buenos Aires, Random House.
- Aiub, Carlos (2007). *Versos aparecidos*. City Bell: Libros de la Talita Dorada.
- Aiub, Juan (2012). *Subcutáneo*. City Bell: Libros de la Talita Dorada.
- Amoedo, Ama (2016). *Cruz de sal*. Buenos Aires: Mansalva.
- Alcoba, Laura (2008). *La casa de los conejos*. Buenos Aires: Edhasa.
- Alemian, Ezequiel (1997). *La ruptura*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme.
- Alonso Morales, María Ester (2015). *Entre dos orillas*. City Bell: Libros de la Talita Dorada.
- Araldi Oesterheld, Fernando (2014). *El sexo de las piedras*. Buenos Aires: Mansalva.
- Araldi Oesterheld, Fernando (2016). *Un veneno de sí*. Buenos Aires: Mansalva.
- Areta, Joaquín (2011). *Siempre tu palabra cerca*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Gral. San Martín.
- Areta, Jorge (inédito). *El hijo del poeta*.
- Axat, Julián (2003). *Peso formidable*. Buenos Aires: Zama.
- Axat, Julián (2005). *Servarios*. Buenos Aires: Zama.
- Axat, Julián (2006). *Médium*. Buenos Aires: Paradiso.
- Axat, Julián (2008). *Ylumynarya*. City Bell: Libros de la Talita Dorada.
- Axat, Julián (2012). *Neo o el equipo forense de sí*. Buenos Aires: El Suri Porfiado.
- Axat, Julián (2013-c). *Musulmán o biopoética*. City Bell: Libros de la Talita Dorada.
- Axat, Julián (2015). *Rimbaud en la CGT*. City Bell: Libros de la Talita Dorada.
- Axat, Julián (2019). *Cuando las gasolineras sean ruinas románticas*. La Plata: Prueba de Galera.
- Axat, Julián (2020). *Perros del cosmos*. Buenos Aires: Ediciones en Danza.
- Axat, Julián y Aiub, Juan (eds.) (2010). *Si Hamlet duda le daremos muerte. Antología de poesía salvaje*. City Bell: Libros de la Talita dorada.
- Axat, Julián (ed.) (2014). *La Plata Spoon River*. City Bell: Libros de la Talita Dorada.
- Battilana, Carlos (2018). *Ramitas. Poesía reunida (1992-2018)*. Buenos Aires: Caleta Olivia.
- Bayley, Edgar (2011). *Poesía completa (t. 1)*. La Plata: Ediciones Turkestán.
- Bejerman, Gabriela (2001). *Crin*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.

Blatt, Mariano (2008). Increíble manija del corazón. En Franco, Mileo y Cófreces (comp.), *Última poesía argentina*. Buenos Aires: Ediciones en Danza.

Boccanera, Jorge (2011). *Sordomuda*. La Plata: Ediciones Turkestán.

Borges, Jorge Luis (1974). *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé.

Bossi, Osvaldo (2019). *Única luz del mundo. Poesía reunida 1988-2019*. Buenos Aires: Caleta Olivia.

Brecht, Bertolt (1970). *Poemas y canciones*. Madrid: Alianza.

Bustos, Emiliano (1997). *Trizas al cielo*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme.

Bustos, Emiliano (2005). *56 Poemas*. Buenos Aires: La Carta de Oliver.

Bustos, Emiliano (2007). *Cheetah*. Buenos Aires: El Suri Porfiado.

Bustos, Emiliano (2011). *Gotas de crítica común*. City Bell: Libros de la Talita Dorada.

Bustos, Emiliano (2015). *Poemas hijos de Rosaura*. Buenos Aires: Argonauta.

Bustos, Miguel Ángel (2013). *Visión de los hijos del mal*. Buenos Aires: Argonauta.

Carrera, Arturo (2014). *Vigilámbulo (t. 3)*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Casas, Fabián (1990). *Tuca*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme.

Casas, Fabián (2003). *Oda*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme.

Casas, Fabián (2019). *Últimos poemas en Prozac*. Buenos Aires: Emecé.

Cassara, Walter (2001). *El paseo del ciclista*. Buenos Aires: Ediciones Deldiego.

Chacón, Pablo (1994). *El grano del invierno*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme.

Chaves, Gonzalo (h) (1989). *Significado cero*. La Plata: Ediciones Los Hijos de la Teta del Ciclón.

Chaves, Gonzalo (h) (1991). *Las alambradas de la luz*. La Plata: Ediciones Los Hijos de la Teta del Ciclón.

Chaves, Gonzalo (2018). *El ángel anarquista*. La Plata: Gatos Negros ediciones.

Cófreces, Javier (1991). *Amianto*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme.

Copi (1989). *La internacional argentina*. Barcelona: Anagrama.

Córica, Luisa Marta (2015). *La niña que sueña con nieves*. City Bell: Libros de la Talita Dorada.

Coronel, José Carlos (2014). *Aquello que no existe todavía*. City Bell: Libros de la Talita Dorada.

Correa, Nicolás (2012). *Virgencita de los muertos*. City Bell: Libros de la Talita Dorada.

Cucurto, Washington (1998). *Zelarayán*. Buenos Aires: Ediciones Deldiego.

Cucurto, Washington (2007). Mis amigos peronistas..., *El interpretador*, 32, diciembre.

Cucurto, Washington (2013). *Hombre de Cristina*. Buenos Aires: Vox.

De Nápoli, Cristian (2012). *El pueblo le canta a sus familias disfuncionales*. Buenos Aires: Añosluz editora.

Desiderio, Juan (1990). *Barrio trucho*. Buenos Aires: Trompa de falopo.

Desiderio, Juan (1995). La zanjita. En Freidemberg, Daniel (ed.), *Poesía en la fisura*. Buenos Aires: Ediciones del Dock.

Díaz, Marcelo (1998). *Berreta*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme.

Durand, Daniel (2000). Gelman asesino, *Text Jockey*, 1.

Durand, Daniel (2006). *El Estado y él se amaron*. Buenos Aires: Mansalva.

Elenzvaig, Luis (2011). *Cuando seas grande*. City Bell: Libros de la Talita Dorada.

Fernández Paupy, Javier (2016). *El cangrejero*. Buenos Aires: Mansalva.

Fidanza, Ignacio (2004). *Cactus*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme.

Freidemberg, Daniel (ed.) (1995). *Poesía en la fisura*. Buenos Aires: Ediciones del Dock.

Freschi, Romina (1998). *Redondel*. Buenos Aires: *poesía.com*.

Gambarotta, Martín (2011). *Punctum*. Buenos Aires: Vox-Mansalva.

Gambarotta, Martín (2004). *Relapso+Angola*. Bahía Blanca: Vox.

Gambarotta, Martín (2013). *Seudo / Dubitación*. Bahía Blanca: Vox.

Gamerro, Carlos (2012). *Las Islas*. Buenos Aires: Edhasa.

Gaona, Guadalupe (2009). *Pozo de aire*. Bahía Blanca: Vox.

Garamona, Francisco (2000). *Parafern*. Buenos Aires: Ediciones Deldiego.

Garamona, Francisco (2001). *El verano*. Buenos Aires: Ediciones Deldiego.

Garamona, Francisco (2002). *Carcarañá*. Buenos Aires: Casa de la poesía.

Garamona, Francisco (2003). *Pequeñas urnas*. Buenos Aires: Gog & Magog.

Garamona, Francisco (2004-a). *Una escuela de la mente*. Buenos Aires: Eloísa cartonera.

Garamona, Francisco (2004-b). *Cierta introspección por los patos*. Buenos Aires: Eloísa cartonera.

Garamona, Francisco (2005). *Que contiene láminas*. Buenos Aires: Gog & Magog.

Garamona, Francisco (2008). *Cosas encontradas en un pupitre*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.

Garamona, Francisco y Grondona, Vicente (2013). *Nuestra difícil juventud*. Rosario: Iván Rosado.

Garamona, Francisco (2014). *Mi primera banda punk*. Buenos Aires: Nulú bonsái.

Garamona, Francisco (2015). *Sobrevilla*. Bahía Blanca: Vox.

Garamona, Francisco (2015-b). *Un tesoro local*. Rosario: Iván Rosado.

Garamona, Francisco (2016). *Odio la poesía objetivista*. Rosario: Iván Rosado.

Garamona, Francisco; Laguna, Fernanda; Barilaro, Javier; Prior, Alfredo, Kacero, Fabio; Laffite, Julián y Moguilevsky, Nicolás (2017). *Teatro gauchesco primitivo*. Rosario: Iván Rosado.

Garamona, Francisco y Tellas, Vivi (2019-a). *Hola*. Rosario: Iván Rosado.

Garamona, Francisco (2019-b). *La llama de la poesía quemarse*. Cáceres: Ediciones Liliputienses.

Garamona, Francisco (2019-c). *La cobra rubia*. Buenos Aires: Mil Gotas.

García Olmedo, Tania (2007). *Las cantoras*. Buenos Aires: Tersites.

García Olmedo, Tania (2013). *Las grises*. Buenos Aires: Ediciones La Biblioteca.

Gelman, Juan (1997). *Interrupciones I*. Buenos Aires: Seix Barral.

Gelman, Juan (2001). *Pesar todo. Antología*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Goitía, Mariano (1984). Soy tu voz.... En Ugarte, Hugo (comp.), *Cantos de vida, amor y libertad*. Buenos Aires: Campana de Palo.

González Moras, Juan M. (2008). *Desear y tener*. City Bell: Libros de la Talita Dorada.

Hernández, Miguel (2019). *El rayo que no cesa*. Buenos Aires: Ministerio de Educación.

Huidobro, Vicente (2013). *Altazor o el viaje en paracaídas. Poema en VII Cantos*. Buenos Aires: Libros de Animales del Viento.

Itza, Claudio (2011). *Simio de dios*. La Plata: Ediciones Turkestán.

Keats, John (1995). *Odas y sonetos*. Madrid: Ediciones Hiperión.

Larcamón, Diego (1993). *Variaciones del agua soleada*. La Plata: Ediciones Los Hijos de la Teta del Ciclón.

Larcamón, Diego (1996). Muñeca (mi vieja), *H.I.J.O.S. La Plata*, 1.

Laguna, Fernanda (2012). *Control o no control*. Buenos Aires: Mansalva.

Laguna, Fernanda (2018). *Los grandes proyectos*. Buenos Aires: La Página.

Lautréamont, Conde de (2014). *Obras completas*, Buenos Aires, Argonauta.

Llach, Santiago (1999). Arnaut en Cachaça, *Diario de poesía* n° 49.

Lucrecio (1892). *Naturaleza de las cosas*. Madrid: Agustín Avrial. Recuperado de: <http://www.gutenberg.org/files/62711/62711-h/62711-h.htm#Ch0>

Macció, Karina (2001). *Ferina*. Buenos Aires: La Bohemia.

Madariaga, Francisco (1984). Los poetas oficiales, *La danza del ratón*, 6, diciembre.

Mangieri, José Luis (1990). Yo no vivo en Dinamarca, *Diario de poesía*, 14, verano.

Marechal, Leopoldo (2000). *Largo día de cólera*. Buenos Aires: Colihue.

Mariasch, Marina (1996). Comming attractions, *Diario de poesía*, 38.

Martellotto, Mariana (2000). Sin título, *H.I.J.O.S. Córdoba*, 5.

Martínez Naón, Miguel (2005). *Estación de servicio*. Buenos Aires: Edición de autor.

Martínez Naón, Miguel (2017). *Tumbita*. Buenos Aires: Lamás médula.

Mattoni, Silvio (2007). *Poemas sentimentales*. Buenos Aires: Siesta.

Mattoni, Silvio (2008). *La división del día*. Buenos Aires: Mansalva.

Mercado, Tununa (2013). *En estado de memoria*. Buenos Aires: Booket-Planeta.

Moreno, María (2018). *Oración. Carta a Vicki y otras elegías políticas*. Buenos Aires: Penguin Random House.

Oesterheld, Héctor Germán y Breccia, Alberto (2007). *Mort Cinder*. Buenos Aires: Colihue.

Oesterheld, Héctor Germán (2011). *Más allá de Gelo*. Buenos Aires: Planeta.

Ohde, Pablo (2009). *Panteo*. City Bell: Los Detectives Salvajes-Libros de la Talita Dorada.

Ohde, Pablo (2013). *Obra reunida*. Buenos Aires: Paradiso.

Ortiz, Lautaro (1993). *A estas horas y en este día*. Buenos Aires: Ediciones La sociedad de los poetas vivos.

Ortiz, Lautaro (2011). *Casa de tabaco*. La Plata: Ediciones Turkestán.

Ortiz, Mario (2000). *Cuadernos de lengua y literatura II*. Bahía Blanca: Vox.

Pargas, Rosa María (2011). *Hubiera querido*. City Bell: Los Detectives Salvajes-Libros de la Talita Dorada.

Pavón, Cecilia (2000). *El festival de las lágrimas*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.

Prisma. Revista mural, n° 2, abril de 1922. Recuperado de: <https://www.ahira.com.ar/ejemplares/prisma-2/>

Piglia, Ricardo (2017). *Los diarios de Emilio Renzi. Un día en la vida*. Barcelona: Anagrama.

Prividera, Nicolás (2012). *Restos de restos*. City Bell: Libros de la Talita Dorada.

Raimondi, Sergio (2010). *Poesía civil*. Bahía Blanca: 17 grises.

Rosetti, Dalia (2005). *Me gustaría que gustes de mí*. Buenos Aires: Mansalva.

Rubio, Alejandro (1997). *Música mala*. Bahía Blanca: Vox.

Rubio, Alejandro (2012). *La enfermedad mental*. Buenos Aires: Gog & Magog.

Saavedra, Guillermo (2001). *El velador* (frag.). En Carrera, Arturo (comp.), *Monstruos. Antología de la joven poesía argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Santucho, Mario (2019). *Bombo, el reaparecido*. Buenos Aires: Seix Barral.

Sebastián, Ana (1988). *Yuyo verde / Noticias*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme.

Sivak, Martín (2016). *El salto de papá*. Buenos Aires: Seix Barral.

- Sosa Villada, Camila (2019). *Las malas*. Buenos Aires: Tusquets.
- Suárez Córica, Andrea (1992). *Alas del alma*. La Plata: Autogestión ediciones.
- Suárez Córica, Andrea (1993). *Imágenes rotas*. La Plata: Autogestión ediciones.
- Suárez Córica, Andrea (1996). Hubieran sido cosas de mujeres, *H.I.J.O.S. La Plata*, 1.
- Suárez Córica, Andrea (1996). *Atravesando la noche. 79 sueños y testimonio del genocidio*. La Plata: De la Campana
- Szir, Alejandra (1998). *Extrañas palabras*. Buenos Aires: Siesta.
- Szir, Alejandra (2004). *Suecia*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme.
- Szir, Alejandra (2009). *Cuaderno*. Buenos Aires: Ediciones del Dock.
- Szir, Alejandra (2020). *Hermanatria*. La Plata: Píxeles.
- Urondo Raboy, Ángela (2012). *¿Quién te crees que sos?*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Valera, Alberto (2008). *Bazar X. Éramos así: con sol en la esperanza*. La Plata: Edición de autor.
- Valera, Alberto (2009). *Páginas amarillas*. La Plata: Universitaria de La Plata.
- Valera, Alberto (2012). *Mis queridos amigos*. La Plata: Edición de autor.
- Valera, Alberto (2013). *Betty al mañanas*. La Plata: Edición de autor.
- Villa, José (2001). *Cornucopia*. Buenos Aires: Ediciones Deldiego.
- Viola Fisher, Verónica (2000). *Hacer sapito*. Buenos Aires: *poesía.com*.
- Vivanco, Elsie (2016). *Dos libros*. Buenos Aires: Mansalva.
- VV.AA. (1993). *El lenguaje de un gesto. Poemas y cuentos de jóvenes afectados por el terrorismo de Estado en la Argentina*. Buenos Aires: Territorios.
- Wittner, Laura (2020). *Lugares donde una no está. Poemas (1996-2016)*. Buenos Aires: Gog & Magog.
- Zurita, Raúl (2013). *I.N.R.I*. Buenos Aires: Mansalva.

Bibliografía citada

- Acha, Omar (2010). Dilemas de una violentología argentina: tiempos generacionales e ideologías en el debate sobre la historia reciente, *V Jornadas de Trabajo sobre Historia Reciente*. Rosario: UNR.
- Adamovsky, Ezequiel (2009). *Historia de la clase media*. Buenos Aires: Planeta.
- Adúriz, Javier (2006). Posclásico, una aproximación. En Fondebrider, Jorge (comp.), *Tres décadas de poesía argentina (1976-2006)*. Buenos Aires: Libros del Rojas.

- Ahmed, Sara (2015). *La política cultural de las emociones*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Aira, César (2002). Los poetas del 31 de diciembre de 2001, *El País*, 06 de febrero. Recuperado de: https://elpais.com/diario/2002/02/09/babelia/1013215161_850215.html
- Aiub, Juan y Axat, Julián (2010). Ser o no ser (Hamlet). En Axat, Julián y Aiub, Juan (eds.), *Si Hamlet duda, le daremos muerte*. City Bell: Libros de la Talita Dorada.
- Agamben, Giorgio (2000). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. Madrid: Pre-textos.
- Águila, Gabriela (2013). La represión en la historia reciente argentina: perspectivas de abordaje, conceptualizaciones y matrices explicativas, *Contenciosa*, 1.
- Aguirre, Osvaldo (2007). Martín Gambarotta: La cocina de la historia, *Diario de poesía*, 75, pp. 3-6.
- Aguirre, Osvaldo (2014). *La poesía en estado de pregunta*. Buenos Aires: Gog & Magog.
- Aguirre, Osvaldo (2016). Apuntar contra el objetivismo, *Revista Ñ*, 04 de agosto. Recuperado de: https://www.clarin.com/rn/literatura/Apuntar-objetivismo_0_S190CKuDml.html
- Alberione, Eva (2016). Narrativas contemporáneas de los *exiliados hijos*: Esa particular manera de contar-se, *IX Seminario Políticas de la memoria*, Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti.
- Aldazábal, Carlos (2015). El canto oscuro de la poesía postmoderna, *Anales de la Universidad Central de Ecuador*, 1 (373).
- Alemian, Ezequiel (2012). La crítica como control, *Ñ. Revista de cultura*, 20 de octubre, p. 19.
- Alle, María Fernanda (2011). *Del otro lado* de Paco Urondo: Búsquedas, interrogantes, respuestas. En Retamoso, Roberto (comp.), *Escrituras de la política y políticas de la escritura en la Argentina moderna*. Rosario: SurAmérica.
- Allende, Santiago y Quiroga, Gustavo (2010). Representaciones del pasado reciente. Memorias encontradas y búsqueda identitaria en la generación de hijos de militantes de los setenta, *Actas primeras jornadas de historia reciente del NOA*, 1 y 2 de Julio, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Tucumán.
- Alonso, Luciano (2009). En torno al sentido de la dictadura de 1976-1983. En Falchini, Adriana y Alonso Luciano (comp.), *Memoria e historia del pasado reciente. Problemas didácticos-disciplinares*. Santa Fe: UNL.

Alonso Morales, María Ester (2013). El futuro incierto. Recuperado de: <http://elmilagroenhamburgo.blogspot.com/2013/12/premio-el-butacon-del-certamen.html>

Alvaro, Daniel (2008). Archivo, memoria, política, *I Seminario Internacional Políticas de la memoria*. Buenos Aires: Centro Cultural Haroldo Conti.

Amar Sánchez, Ana María (2020). El narrador, el testigo, la víctima: los sujetos del testimonio. En Basile, Teresa y Chiani, Miriam (comp.), *Voces de la violencia. Avatares del testimonio en el Cono Sur*. La Plata: Edulp.

Amícola, José (1996). La política y la poética del camp, *Orbis Tertius*, 1 (2-3).

Amossy, Ruth (1999). *Images de soi dans le discours*. Lausanne-París: Delachaux et Niestlé.

Andisco, Pablo (2015). Prefiero caminar tranquilo que transformarme en una moda, *Infonews*, 21 de mayo. Recuperado de: <https://www.infonews.com/el-argentino-norte-gba/prefiero-caminar-tranquilo-que-transformarme-una-moda-n182284>

Aravena Núñez, Pablo (2014). François Hartog: la historia en un tiempo catastrófico, *Cuadernos de Historia*, 41.

Arendt, Hanna (1984). *Eichmann en Jerusalén. Ensayo sobre la banalidad del mal*. Barcelona: Lumen.

Arfuch, Leonor (1995). *La entrevista. Una invención dialógica*. Barcelona: Paidós.

Arfuch, Leonor (2002). *El espacio biográfico: dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Arroyo, Guido (2009). Entrevista al poeta argentino Martín Gambarotta, *Revista Huacha*, 06 de noviembre. Recuperado de: <https://revistahuacha.wordpress.com/2009/11/06/entrevista-al-poeta-argentino-martin-gambarotta/>

Arte rosa light y arte Rosa Luxemburgo (2003), *Ramona*, 33, julio/agosto.

Aulicino, Jorge (1996). Polémica, *Diario de poesía*, 37.

Avelar, Idelber (2000). *Alegorías de la derrota. La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Recuperado de: https://direccionmultiple.files.wordpress.com/2012/09/alegorias_de_derrota_la_ficcion_postdictatorial_y_el_trabajo_del_duelo_-_idelber_avelar.pdf

Avellaneda, Andrés (1984). Poesía argentina del setenta, *La danza del ratón*, 6, diciembre.

Axat, Julián (2013-a). El hijo y el archivo, *9º Conferencia bianual de la International Association of genocide scholars "Genocidio, verdad, memoria y elaboración"*, Universidad de Tres de Febrero.

- Axat, Julián (2013-b). *Una voz no menor: apuntes etnográficos sobre la justicia penal juvenil*, Tesis de Maestría en Ciencias Sociales, Universidad Nacional de La Plata
- Axat, Julián. (2014). Hubiera querido defender a mis padres, ser esa defensa que ellos no tuvieron, *Télam*, 28 de mayo. Recuperado de: http://memoria.telam.com.ar/noticia/lacacha--declaro-julian-axat--hijo-yfuncionario_n4152.
- Axat, Julián (2017-a). Cartas de Rodolfo Walsh. Diez pistas desde una búsqueda poética, *Diario Contexto*, 25 de marzo. Recuperado de: <https://www.diariocontexto.com.ar/2017/03/25/cartas-de-rodolfo-walsh-diez-pistas-desde-una-busqueda-poetica/>
- Axat, Julián (2017-b). Tiempo futuro. Pos-memoria, poesía y justicia. Recuperado de: <https://elniniorizoma.wordpress.com/2017/06/10/tiempo-futuro-pos-memoria-poesia-y-justicia/>
- Axat, Julián (2020). Buscando a Gui Rosey, *El país digital*. Recuperado de: <https://www.elpaisdigital.com.ar/contenido/buscando-a-gui-rosey/27988>.
- Axat, Julián (2021). *El hijo y el archivo. Poesía, Justicia y Derechos Humanos*. Buenos Aires: Grupo Editor Sur.
- Badagnani, Adriana (2014). Los detectives jacobinos y la poética de los hijos de desaparecidos, *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital*, 6.
- Badenes, Daniel (2013). Los enigmas del Princesa, *La Pulseada*, 112, 14 de agosto. Recuperado de: <http://www.lapulseada.com.ar/los-enigmas-del-princesa/>
- Baigorria, Martín (2012). Entrevistas. Martín Gambarotta, *Tiempo argentino*, Suplemento Ni a palos, 17 de febrero. Recuperado de: <http://www.niapalos.org/?p=5631>
- Baigorria, Martín (2019). Duelo por la poesía social en Daniel Durand, *El jardín de los poetas. Revista de Teoría y Crítica de poesía latinoamericana*, 9.
- Baigorria, Osvaldo (2008). *Anarquismo trashumante. Crónicas de crotos y linyeras*. La Plata: Terramar.
- Bajtín, Mijail (1986). *Problemas de la poética de Dostoievsky*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Barragán, Rosana (2015). *Pegame: un estudio sobre el sticker artístico*, Tesis de Maestría en Estética y Teoría del Arte, Universidad Nacional de La Plata.
- Bartolini, Carolina (2018). El poema como mantra. Los huecos de la voz en *El sexo de las piedras* de Fernando Araldi Oesterheld, *Chuy. Revista de estudios latinoamericanos*, 5.
- Barthes, Roland (1994). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós.

- Barthes, Roland (2017). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Buenos Aires: Paidós.
- Basile, Teresa (2015). El intelectual armado. En Avilés, Luis y Amar Sánchez, Ana María (comp.), *Representaciones de la violencia en América Latina: genealogías culturales, formas literarias y dinámicas del presente*. Madrid: Iberoamericana Vervuert.
- Basile, Teresa (2016). La orfandad suspendida. La narrativa de Félix Bruzzone, *Celehis. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, 25 (22).
- Basile, Teresa (2017). El cuerpo en la producción cultural de HIJOS e hijos, *Saga. Revista de Letras*, 7.
- Basile, Teresa (2019). *Infancias. La narrativa argentina de HIJOS*. Villa María: Eduvim.
- Basile, Teresa y Chiani, Miriam (2020). Introducción. En Basile, Teresa y Chiani, Miriam (comp.), *Voces de la violencia. Avatares del testimonio en el Cono Sur*. La Plata: Edulp.
- Basso, Florencia (2016). *Volver a entrar saltando: Memorias visuales de la segunda generación de exiliados políticos en México*. Tesis de Maestría en Historia y Memoria. Universidad Nacional de La Plata.
- Basualdo, Eduardo (2001). *Sistema político y modelo de acumulación en la Argentina. Notas sobre el transformismo argentino durante la valorización financiera (1976-2001)*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Basualdo, Eduardo (2006). *Estudios de historia económica argentina. Desde mediados del siglo XX a la actualidad*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Basualdo, Eduardo (2011). *Sistema político y modelo de acumulación*. Buenos Aires: Atuel.
- Bataille, George (1987). *La parte maldita precedida de La noción de gasto*. Barcelona: Icaria.
- Battilana, Carlos (2008). *Crítica y poética en las revistas de poesía argentinas (1979-1996)*, Tesis de Doctorado, Universidad de Buenos Aires.
- Becker, David (1994). Trauma, duelo e identidad: una reflexión conceptual. En Becker, David; Morales, Germán y Aguilar María Inés (ed.), *Trauma psicosocial y adolescentes latinoamericanos: Formas de acción grupal*. Santiago de Chile: LOM.
- Benjamin, Walter (2007). *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- Benjamin, Walter (2010). Experiencia y pobreza, *Obras (t. 2-1)*. Madrid: Abada.
- Benjamin, Walter (2012). *El París de Baudelaire*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Bellesi, Diana (2011). *La pequeña voz del mundo*. Montevideo: Taurus.

- Bergson, Henri (2013). *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Buenos Aires: Cactus.
- Bertazza, Juan Pablo (2014). La palabra dedicada, *Página/12*, 6 de julio. Recuperado de: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-5360-2014-07-06.html>
- Billi, Noelia y Fleisner, Paula (2017). La piedra y el poema. Materiales para una memoria poética desobrada, *El taco en la brea*, 5.
- Blanchot, Maurice (2002). *La comunidad inconfesable*. Madrid: Editora Nacional.
- Blaustein, Eduardo (2005). La discusión sobre las reparaciones a los exiliados. Cobrar o no cobrar, *Lezama*, 15.
- Blejmar, Jordana (2015). Una colección afectiva de la ausencia. En Macón, Cecilia y Solana, Mariela (eds.), *Pretérito indefinido: afectos y emociones en las aproximaciones al pasado*. Buenos Aires: Título.
- Boccanera, Jorge (1988). Un collar de obsesiones, *Cuadernos de Crisis*, 33.
- Bolte, Rike (2016). *Punctum*, de Martín Gambarotta: ¿poema narrativo o relato poético? Paradigma de una escritura elíptica para la postmemoria argentina, *Meridional. Revista chilena de Estudios Latinoamericanos*, 6.
- Bonaldi, Pablo (2006). Hijos de desaparecidos. Entre la construcción de la política y la construcción de la memoria. En Jelin, Elizabeth y Sempol, Diego (comp.), *El pasado en el futuro: los movimientos juveniles*. Madrid: Siglo XXI.
- Borghi, Raffaella y Copolechio, Haydée (2014). *Desaparecidos: Bordes de una herida. Reflexiones y testimonios sobre la experiencia subjetiva del trauma*. Buenos Aires: Ediciones del Dock.
- Bosoer, Sara (2017). Apuntes sobre un archivo plebeyo de la poesía argentina, *El jardín de los poetas. Revista de teoría y crítica de poesía latinoamericana*, 3 (4).
- Bourdieu, Pierre y Löic Wacquant (2008). El propósito de la sociología reflexiva (seminario de Chicago). En Bourdieu, Pierre y Wacquant, Löic, *Una invitación a la sociología reflexiva*. Buenos Aires: Siglo XXI, pp. 91-266.
- Bourdieu, Pierre (2009). Una revolución conservadora en la edición. En Bourdieu, Pierre, *Intelectuales, política y poder*. Buenos Aires: Eudeba.
- Bourdieu, Pierre (2015). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Bourriaud, Nicolás (2006). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Bourriaud, Nicolás (2015). *La exforma*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

- Bravi, Adrián (2017). La lengua como defensa. En Camilla Cattarulla (comp.), *Argentina 1976-1983. Imaginarios italianos*. Villa María: Eduvim.
- Budassof, Ariana (2016). Alberto Camps y Rosa María Pargas: Una historia de amor, *Cosecha roja*. Recuperado de: <http://cosecharoja.org/alberto-camps-y-rosa-maria-pargas-una-historia-de-amor/>
- Buenas compañías (2014), *Pagina/12*, Suplemento Radar, 29 de junio. Recuperado de: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-9836-2014-06-29.html>
- Bustos, Emiliano (2000). La generación poética de los '90, *Hablar de poesía*, 3.
- Bustos, Emiliano (2010). Papel picado, Kerouac y Hamlet. En Axat, Julián y Aiub, Juan (eds.), *Si Hamlet duda, le daremos muerte*. City Bell: Libros de la Talita Dorada.
- Bustos, Emiliano (2018-a). Poesía y después. Recuperado de: <https://elniniorizoma.wordpress.com/2018/02/13/la-poesia-despues/>
- Bustos, Emiliano (2018-b). El tren de las 4 y 30: lejana, temprana memoria, *Aesthetika. Revista Internacional sobre Subjetividad, Política y Arte*, 14 (1).
- Bustos, Emiliano (2019). Cuando las gasolineras sean ruinas románticas; poesía, justicia, instante, futuro (anotaciones). En Axat, Julián, *Cuando las gasolineras sean ruinas románticas*. La Plata: Prueba de Galera.
- Cabañas, Alexis (2015). Juliana Awada, empresaria esclavista y el cinismo del PRO, *La izquierda diario*, 30 de abril. Recuperado de: <http://www.laizquierdadiario.com/Juliana-Awada-empresaria-esclavista-y-el-cinismo-del-PRO>
- Cabral, Celeste (2013). Hijos travestis, topes y mutantes. Identidad, memoria y nuevas modalidades del realismo en Los topes de Félix Bruzzone, *III Congreso Internacional Cuestiones Críticas*, Universidad Nacional de Rosario.
- Candau, Joël (2002). *Antropología de la memoria*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Candau, Joël (2008). *Memoria e identidad*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- Carrasco, Germán (2011). Santiago Llach, editor y escritor argentino: 'Me quedo con la poesía de Facebook antes que con el hijo de puta de Gelman', *The Clinic...firme junto al pueblo*, 381, 3 de febrero.
- Carrera, Arturo (2001). Prólogo. En Carrera, Arturo (comp.), *Monstruos. Antología de la joven poesía argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Casabella, Hernán y Barroso, Karina (2004). *Es rigurosamente cierto. Entrevistas a José Luis Mangieri*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- Casas, Fabián (2001). Apuntes sobre música ambiental, *Vox virtual*, 4.
- Casas, Fabián (2007). *Ensayos bonsái*. Buenos Aires: Emecé.

- Cassara, Walter (2002). Una reflexión sobre el luto, *Diario de poesía*, 60.
- Castilla, Hernán (2013). Lloro, llora Urutaú, *Estructura mental a las estrellas*, 5.
- Castillo Vergara, María Isabel (2013). *El (im)posible proceso de duelo. Familiares de detenidos desaparecidos: violencia política, trauma y memoria*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Castro, María Virginia (2015). *La producción novelística de la generación ausente en el contexto de las memorias del pasado reciente argentino (1973-1983)*, Tesis de Doctorado, Universidad Nacional de La Plata.
- Cattarulla, Camilla (2016). Identidad y familias mutantes en Los topos y Las chanchas de Félix Bruzzone. En Reati, Fernando y Cannavacciuolo, Margherita, *De la cercanía emocional a la distancia histórica. (Re) presentaciones del terrorismo de Estado, 40 años después*. Buenos Aires: Prometeo.
- Cecchini, Daniel y Elizalde Leal, Alberto (2013). *La CNU. El terrorismo de Estado antes del golpe*. Buenos Aires: Miradas al Sur.
- Chauvié, Omar (2015). Las revistas murales como objeto cultural. En Ana María Zubieta y Norma Crotti (comp.), *La literatura y el arte: experiencia estética, ética y política* (pp. 33-40). Bahía Blanca: Hemisferio Derecho.
- Chaves, Mariana (2005). Extranjera en todas partes, *Lezama*, 15.
- Ciancio, María Belén (2013). Sobre el concepto de post-memoria, *Congreso Internacional ¿las víctimas como precio necesario? Memoria, justicia y reconciliación*, Centro de Ciencias Humanas y Sociales, Madrid.
- CIFRA (2016). La naturaleza política y económica de la Alianza Cambiemos, *Documento de trabajo n° 15*, CTA. Recuperado de: <http://www.centrocifra.org.ar/docs/DT%2015.pdf>
- Ciollaro, Noemí (2014). *Hijos del sur. Testimonios de hijos de detenidos-desaparecidos de Quilmes*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Corral, María Manuela (2018-a). Ser y habitar: cronotopo artistizado 'Hamlet' en Julián Axat y Patricio Pron, *Trabajo final de adscripción a Metodología de la Investigación Literaria*, Prof. Mirian Pino, Universidad Nacional de Córdoba.
- Corral, María Manuela (2018-b). ...*Hay poesía*: sueños e infancias vulneradas en 'El niño inimpunible' (2014), de Julián Axat, *IV Coloquio Internacional Lenguajes de la Memoria*, 20 al 22 de septiembre, Universidad Nacional de Córdoba.
- Corson, Josh (2020). Una introducción a la poesía documental, *Círculo de poesía. Revista electrónica de literatura*, 21 de mayo.

- Crenzel, Emilio (2008). *La historia política del Nunca Más. La memoria de las desapariciones en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Crenzel, Emilio (2010). La víctima inocente: de la lucha antidictatorial al relato del *Nunca más*. En Crenzel, Emilio (coord.), *Los desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas (1983-2008)*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Cucurto, Washington (2001). Juan Desiderio: ‘Soy capaz de flashear con un charco lleno de cáscaras de mandarina’, *poesía.com*, 14.
- Cueto Rúa, Santiago (2008). *Nacimos en su lucha, viven en la nuestra. Identidad, justicia y memoria en la agrupación H.I.J.O.S. La Plata*, Tesis de Maestría en Historia y Memoria, Universidad Nacional de La Plata.
- Cueto Rúa, Santiago y Salvatori, Samantha (s/f). *Hijos, identidad y política*, Dossier n° 9 de *Memoria en las aulas*. La Plata: Comisión Provincial por la Memoria.
- CIEPYC (2010). Un balance del gobierno de Néstor Kirchner: descolgando de la pared deudas históricas, *Entrelíneas de la política económica*, 27, diciembre.
- Dalmaroni, Miguel (2004). Dictaduras, memoria y modos de narrar: Confines, Punto de vista, Revista de crítica cultural, H.I.J.O.S, *Revista Iberoamericana*, LXX (208-209), Pittsburg University Press.
- Dalmaroni, Miguel (2005). Historia literaria y corpus crítico (aproximaciones williamsianas y un caso argentino), *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 12.
- Daona, Victoria (2015). *Las voces de la memoria en la novela argentina contemporánea: Militantes, testigos e hijos/as de desaparecidos/as (2000-2014)*. Tesis de Doctorado, Universidad Nacional de General Sarmiento.
- Da Silva Catela, Ludmila (2002). Territorios de memoria política. Los archivos de la represión en Brasil. En Da Silva Catela, Ludmila y Elizabeth Jelin (comp.), *Los archivos de la represión: documentos, memoria y verdad*. Buenos Aires/Madrid: Siglo XXI Editores.
- Da Silva Catela, Ludmila (2009). *No habrá más flores en la tumba del pasado*. La Plata: Ediciones Al Margen.
- De Diego, José Luis (2007). Políticas editoriales y políticas de lectura, *Anales de la educación común*, 6.
- De Diego, José Luis (2014). Lo que la literatura no olvida. En Flier, Patricia y Lvovich, Daniel, *Los usos del olvido. Recorridos, dimensiones y nuevas preguntas*. Rosario: Prohistoria.

- Del Bianco, Lucas y Núñez, Marcos (2016). Pueden llamarme Felipe, *Diario Contexto*, 06 de noviembre. Recuperado de: <https://www.diariocontexto.com.ar/2016/11/06/pueden-llamarme-felipe/>
- Deleuze, Gilles (1994). *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (1978). *Kafka. Por una literatura menor*. México: Ediciones Era.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (1995). *¿Qué es la filosofía?*. Barcelona: Anagrama.
- Delgado, Verónica; Merbilhaá, Margarita; Príncipi, Ana y Rogers, Geraldin (2004). Literatura y memoria. Recuperado de: https://www.comisionporlamemoria.org/archivos/jovenesymemoria/bibliografia_web/ejes/cultura_delgado2.pdf
- Del Mazo, Mariano (2006). Los misterios de la dama del pop, *Clarín*, 23 de julio. Recuperado de: https://www.clarin.com/espectaculos/misterios-dama-pop_0_rJJWE4V1Atg.html
- De Man, Paul (2007). La autobiografía como desfiguración. En *La retórica del romanticismo*. Madrid: Akal.
- Derrida, Jacques (1995). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Recuperado de: <https://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/textos/mal+de+archivo.htm>
- Didi-Huberman, Georges (2005). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Didi-Huberman, Georges (2008). *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- Didi-Huberman (2012). *Supervivencia de las luciérnagas*. Madrid: Abada.
- Didi-Huberman, Georges (2015). *Remontajes del tiempo padecido*. Buenos Aires: Universidad del Cine.
- Diomedi, Maximiliano (2015). Entrevista con el poeta Martín Gambarotta. ‘Los textos y los libros son parte de un ruido ambiental, de discusiones y de trifulcas’. Recuperado de: <http://patologiacultural.blogspot.com/2015/09/entrevista-con-el-poeta-martin.html>
- Dobry, Edgardo (2001). Poesía argentina actual: del neo-barroco al objetivismo (y más allá), *Bazar Americano*, noviembre.
- Dominiella, Martina (2019). Recorrer la ciudad desde sus árboles, *La Pulseada*, 30 de septiembre. Recuperado de: <http://www.lapulseada.com.ar/recorrer-la-ciudad-desde-sus-arboles/>

- Doorn, Elsa (2013). Derroteros de exiliados argentinos de los setenta en Suecia. El tránsito por Brasil y el refugio en ACNUR, *XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia*, Universidad Nacional de Cuyo.
- Drucaroff, Elsa (2011). *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes de la postdictadura*. Buenos Aires: Emecé.
- Duhalde, Eduardo Luis (1983). *El estado terrorista argentino*. Buenos Aires: Argos Vergara.
- Eagleton, Terry (2016). *Cómo leer literatura*. Buenos Aires: Ariel.
- Edwards, Rodolfo (2020). Mariposas negras, *Haroldo*. *Revista del Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti*, 3 de mayo.
- Eliot, T. S. (1959). Las fronteras de la crítica. En Eliot, T.S., *Sobre la poesía y los poetas*. Buenos Aires: Sur.
- Enzetti, Daniel (2013). Lo que hice fue militar sus poesías, *Tiempo Argentino*, 07 de mayo. Recuperado de: <http://www.adelasegarra.com.ar/lo-que-hice-fue-militar-sus-poesias/>
- Erlan, Diego (2010). ¿La poesía de los 90 a la guillotina?, *Ñ. Revista de Cultura*, 378, 24 de diciembre.
- Fair, Hernán (2008). El proceso de reformas estructurales en Argentina, *Revista OIKOS*, 25, julio.
- Fandiño, Laura (2016). *Acomodar la vida sobre esa arena tan movediza. Las memorias de los hijos en la literatura de Argentina y Chile*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- Fariña, Juan Jorge (1987). El terrorismo de Estado como fantasma. En Martínez, Victoria (comp.), *Terrorismo de Estado. Efectos psicológicos en los niños*. Buenos Aires: Paidós.
- Feierstein, Daniel (2007). *El genocidio como práctica social*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Feierstein, Daniel (2012). *Memorias y representaciones: sobre la elaboración social del genocidio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Feierstein, Daniel (2015). *Juicios. Sobre la elaboración social del genocidio II*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Feitlowitz, Marguerite (1999). También sobre las palabras la dictadura ejerció violencia, *Clarín*, 05 de septiembre. Recuperado de: https://www.clarin.com/opinion/palabras-dictadura-ejercicio-violencia_0_H1rgITnlAFx.html
- Feitlowitz, Marguerite (2015). *Un léxico del terror*. Buenos Aires: Prometeo.

- Ferrero, Adrián, (2012). Turkestán sigue siendo una bonita palabra. Recuperado de: <http://www.tuertorey.com.ar/php/autores.php?idAutor=159>
- Fogwill, Rodolfo (1995). sin título. En “El correo”, *Diario de poesía*, n° 34, Buenos Aires.
- Fondebrider, Jorge (1982). La nación a partir de sus poetas, *La danza del ratón*, n° ¾, pp. 15-17.
- Fondebrider, Jorge (1988). “Fransico Madariaga: ‘Sólo contra Dios no hay veneno’”, *Diario de poesía*, 8.
- Fondebrider, Jorge (1995). Por una poesía lárca, *Diario de poesía*, 36, verano.
- Foster, Hal (2001). *El retorno de lo real*. Madrid: Akal.
- Foucault, Michel (1980). *Microfísica del poder*. Madrid: Las Ediciones de La Piqueta.
- Francisco Garamona, de Mansalva: El editor preferido, *Noticias de la Semana*, 21 de agosto. Recuperado de: <https://noticias.perfil.com/noticias/cultura/2016-08-21-el-editor-preferido.phtml>
- Franco, Marina (2010). Algunas reflexiones en torno al acto de exilio en el pasado reciente argentino. En Bohoslavsky, Ernesto; Franco, Marina; Lvovich, Daniel (eds.), *Problemas de Historia Reciente del Cono Sur*, Buenos Aires: Prometeo.
- Freidemberg, Daniel (1993). Fogwill: ‘Yo creía en el gusto’, *Diario de poesía*, 27, julio.
- Freidemberg, Daniel (1995). Sin título. En Freidemberg, Daniel (comp.), *Poesía en la fisura*. Buenos Aires: Ediciones del Dock.
- Freidemberg, Daniel (2004). Lo que alcanzo a ver. En Jorge Fondebrider (comp.), *Lo que sobra y lo que falta en los últimos veinte años de la literatura argentina (1976-2006)*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- Freidemberg, Daniel (2006). Escuchar decir nada (una vieja respuesta nunca enviada y después notas, notas de las notas y algo más. En Jorge Fondebrider (comp.), *Tres décadas de poesía argentina (1976-2006)*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- Freschi, Romina (2013). Apuntes de cangrejo. Sobre la obra de Emiliano Bustos, *Plebella 25 números. Antología (2004-2012)*. Buenos Aires: Eudeba.
- Freud, Sigmund (1992). Lo ominoso. En *Obras completas (t. XVII)*. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Freud, Sigmund (2001). *Más allá del principio del placer*. En *Obras Completas (t. XVIII)*. Buenos Aires: Amorrortu.

Friera, Silvia (2007). El libro de poesía está más allá del autor y del lector, *Página/12*, 28 de marzo. Recuperado de: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-5829-2007-03-28.html>

Galli, Vicente (1991). Trabajo clínico, terrorismo de Estado y futuro de los psicoanalistas. En Käes, René y Puget, Janine (comp.), *Violencia de estado y psicoanálisis*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Gambarotta, Martín (1996). Martín Gambarotta, *Diario de poesía*, 36.

Gambarotta, Martín (2000). Escrache en Balvanera, *Diario de poesía*, 55.

Gambarotta, Martín (2005). Soltar la lengua: el habla en la poesía argentina contemporánea, *Otra Parte*, 5.

Gambarotta, Martín (2013). No los han vencido. De Cavallo a Kicillof, *Mancilla*, 5.

Gambarotta, Martín (2017). Cómo no leer Shakespeare, *Rapallo*, 1, marzo.

Gambarotta, Martín y Rubio, Alejandro (2000). Diagnóstico de un autocrítico, *poesía.com*, 15.

Gamerro, Carlos (2015). *Facundo o Martín Fierro. Los libros que inventaron la Argentina*. Buenos Aires: Sudamericana.

Garamona, Francisco (2014). Contratapa. En Libertella, Mauro, *Mi libro enterrado*. Buenos Aires: Mansalva.

García Gual, Carlos (2006). *Introducción a la mitología griega*. Madrid: Alianza.

García Helder, Daniel (1997). Ensayo de lectura de *Música mala*. En Rubio, Alejandro, *Música mala*. Bahía Blanca: Vox.

García Schnetzer, Alejandro (2020). Doce recuerdos para Alberto Szpunberg, *Página/12*, Suplemento Radar, 22 de noviembre, p. 3.

Gatti, Gabriel (2011). *Identidades desaparecidas. Peleas por el sentido en los mundos de la desaparición forzada*. Buenos Aires: Prometeo.

Gelman, Juan y La Madrid, Mara (1997). *Ni el flaco perdón de Dios. Hijos de desaparecidos*. Buenos Aires: Planeta.

Genovese, Alicia (2011). *Leer poesía. Lo leve, lo grave, lo opaco*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Giannoni, Virginia (2007). *Poesía diaria. Porque el silencio es mortal*. Buenos Aires: Retina editores.

Gianoglio Pantano, Luciana (2012). Los exiliados en la justicia transicional argentina: Una aproximación a perspectivas y debates respecto al exilio, *I Jornadas de Trabajo sobre Exilios Políticos del Cono Sur en el siglo XX*, Universidad Nacional de La Plata.

- Gilman, Claudia (2013). *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Giordano, Alberto (2008). *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual*. Buenos Aires: Mansalva.
- Giorgi, Gabriel (2014). *Formas comunes. Animalidad, cultura y biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Gómez, María Rosa (2016). 1976-2006-2016: Años sin López. Julio, la ausencia de un testigo necesario, *Ciencias Sociales. Revista de la Facultad de Ciencias Sociales / UBA*, 92, Noviembre.
- González, Cecilia (2018). Testimonio y militancia. En Monteleone, Jorge (dir.), *Historia Crítica de la Literatura Argentina. Una literatura en aflicción (t. 12)*. Buenos Aires: Emecé.
- González Álvarez, José Manuel (2020). El trauma centrífugo: posttestimonio y evanescencia en la narrativa de Félix Bruzzone, *Revista Letral*, 23.
- Goyochea, Águeda; Grynberg, Sebastián y Pérez, Mariana Eva (2018). El cuco, los *güerfanos*, la glotonería de los normales y la elaboración de morcillas. En Gatti, Gabriel y Mahlke, Kristen (eds.), *Sangre y filiación en los relatos del dolor*. Madrid: Iberoamericana Vervuert.
- Gusmán, Luis (2018). *Epitafios. El derecho a la muerte escrita*. Bahía Blanca: 17 grises.
- Halbwachs, Maurice (2004). *La memoria colectiva*. Buenos Aires: Miño y Dávila editores.
- Hassoun, Jacques (1996). *Los contrabandistas de la memoria*. Buenos Aires: Ediciones de La Flor.
- Hauser, Arnold (1998). *Historia social de la literatura y el arte (t. II)*. Madrid: Debate.
- Hax, Andrés y Páez, Natalia (2005). Blog, el sueño del medio propio, *Ñ*, 88, 04 de junio.
- Hernaiz, Sebastián (2012). Revistas literarias y lugar social de la *literatura* en los años noventa. En *Rodolfo Walsh no escribió Operación masacre y otros ensayos*. Buenos Aires-Bahía Blanca: 17 grises.
- Hernandorena, Agustín (2013). Ortiz o los ojos puestos en el detalle, *Nexo. Artes y culturas*, 1, Bahía Blanca.
- Hilb, Claudia (2019). ¿Qué melancolía, qué izquierda? A propósito de Melancolía de izquierda de Enzo Traverso, *Anacronismo e irrupción*, 9(17).
- Hirsh, Marianne (2008). The generation of Post-memory, *Poetics Today*, 29.

- Hirsch, Marianne (2015). *La generación de la posmemoria. Escritura y cultura visual después del Holocausto*. Madrid: Carpenoctem.
- Huyssen, Andreas (2002). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Mexico: Fondo de Cultura Económica-Goethe Institut.
- Inama, Ramón (2020). Algunas reflexiones a partir de la participación de hijos e hijas de desaparecidos en los Juicios de Lesa Humanidad. En Basile, Teresa y Chiani, Miriam (comp.), *Voces de la violencia. Avatares del testimonio en el Cono Sur*. La Plata: Edulp.
- Jacobson, Roman y Tinianov, Iuri (1978). Problemas de los estudios literarios y lingüísticos. En Todorov, Tzvetan, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México D.F.: Siglo XXI.
- Jameson, Frederic (1991). *Ensayos sobre el posmodernismo*. Buenos Aires: Imago Mundi.
- Jarkowsky, Aníbal (2004). La larga risita de todos estos años. En VV.AA., *Lo que sobra y lo que falta en los últimos veinte años de la literatura argentina (1976-2006)*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- Jelin, Elizabeth (1996). La matriz cultural argentina. El peronismo y la cotidianidad. En Jelin, Elizabeth; Gingold, Laura; Kaufman, Susana (comp.), *Vida cotidiana y control institucional en la Argentina de los '90*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano.
- Jelin, Elizabeth (1998). *Pan y afectos. La transformación de las familias*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Jelin, Elizabeth (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.
- Jensen, Silvina (2003). «Nadie habrá visto esas imágenes pero existen» A propósito de las memorias del exilio en la Argentina actual, *América Latina Hoy*, 34.
- Jinkis, Jorge (2011). *Violencias de la memoria*. Buenos Aires: Edhasa.
- Jorge, Gerardo (2019). Como hierba que crece en las junturas. En Garamona, Francisco, *La llama de la poesía quemarse*. Cáceres: Ediciones Liliputienses.
- Kamenzain, Tamara (2007). *La boca del testimonio*. Buenos Aires: Norma.
- Kamenzain, Tamara (2016). *Una intimidad inofensiva. Los que escriben con lo que hay*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Kesselman, Violeta; Mazzoni, Ana y Selci, Damián (comp.) (2012). *La tendencia materialista. Antología crítica de la poesía de los 90*. Buenos Aires: Paradiso.
- Klein, Irene (2008). *La ficción de la memoria: La narración de las historias de vida*. Buenos Aires: Prometeo.
- Klemperer, Víctor (2002). *LTI: apuntes de un filólogo*. Barcelona: Editorial Minúscula.

Kordon, Diana y Edelman, Lucila (eds.) (1986). *Efectos psicológicos de la represión política*. Buenos Aires: Sudamericana-Planeta.

Kramer, Kirsten (2015). Memoria, posmemoria y re-enactment en el cine documental argentino, *Verbum et lingua: Didáctica, lengua y cultura*, 6.

Krochmalny, Syd (2008). Tecnologías de la amistad. Las formas sociales de producción, gestión y circulación artística en base a la amistad, *Ramona*, 8 de julio. Recuperado de: <http://www.ramona.org.ar/node/21668>

La cámara lúcida, Ñ, 16 de agosto. Recuperado de: https://www.clarin.com/rn/literatura/Martin-Gambarotta-Punctum_0_Bk_ULuR2vmg.html

LaCapra, Dominick (2009). *Representar el Holocausto. Historia, teoría, trauma*. Buenos Aires: Prometeo.

Laclau, Ernesto (2005). *La razón populista*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Lamás Médula (2015). Poesía: Estéticas predominantes y herencias. Recuperado de: <https://lamasmedula.com.ar/2015/04/15/poesia-esteticas-predominantes-y-herencias/>

Landi, Oscar, Przeworski, Adam y Bombal, Inés (1995). *Los derechos en la cultura política*. Buenos Aires: Nueva Visión.

La poesía se hizo presente en las calles de la ciudad, *El día*, 9 de julio de 1995.

Larsen (1990). Odiamos tanto a Girri, *18 whiskys*, n° 1-2.

Lemus, Francisco (2012). Relatos patrimoniales. Dudas y certezas en una exposición, Escuelismo. Arte argentino de los 90, *VI Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales*, Universidad Nacional de La Plata.

Lemus, Francisco (2017). Infancia y temporalidades *queer* en la Galería del Rojas, *Interalia: a journal of queer studies*, N° 12.

Libertella, Héctor (1977). *Nueva novela latinoamericana*. Caracas: Monte Ávila.

Link, Daniel (2003). Campo intelectual, *Página/12*, Radar Libros, 21 de diciembre. Recuperado de: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-858-2003-12-21.html>

Link, Daniel y Jacoby, Roberto (2003). Encuentro Multiplicidad, *Ramona*, 33.

Link, Daniel (2006). *Leyenda. Literatura argentina: cuatro cortes*. Buenos Aires: Entropía.

Lira, Elizabeth (1991). De la solidaridad a la reparación social. En Etchegoyhen, Carlos (comp.), *El sur también existe*. Montevideo: Kairos.

Llach, Santiago (2001). Ars poética. En Carrera, Arturo (comp.), *Monstruos. Antología de la joven poesía argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

- Llach, Santiago (2011). La renta simbólica, *Ñ*, 03 de junio. Recuperado de: https://www.clarin.com/rn/ideas/La_renta_simbolica_0_rJH7BtbavXx.html
- Logie, Ilse y Willem, Bieke (2015). Narrativas de la posmemoria en Argentina y Chile: la casa revisitada, *Alter/nativas*, 5.
- Lojo, María Rosa (2010). Los hijos del amor y del espanto, *Página/12*, 24 de enero. Recuperado de: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-5876-2010-01-24.html>
- Lojo, María Rosa (2013). El exilio heredado: raíz de la escritura y herida de la memoria, *Actas Segundas Jornadas de Filosofía de la Fundación Origen*, Buenos Aires.
- López Winne, Hernán y Malumián, Víctor (2016). *Independientes ¿de qué?: Hablan los editores de América Latina*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Longoni, Ana (2011). *El deseo nace del derrumbe. Roberto Jacoby: acciones, conceptos, escritos*. Barcelona: Ediciones de la Central-Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía-Adriana Hidalgo.
- Longoni, Ana y Mestman, Mariano (2008). *Del Di Tella al Tucumán arde. Vanguardia artística y política en el '68 argentino*. Buenos Aires: Eudeba.
- López, Alejo (2017). En el fleje de la supraulidad: la poética de José Villa. En Straccali, Eugenia y Crisorio, Bruno (coord.), *Atlas de la poesía argentina*. La Plata: Edulp.
- Loustau, Laura (2019). Poesía, arte y diálogos transgeneracionales en *Beasts Behave in Foreign Lands* de Ruth Irupé Sanabria, *Taller de Letras*, 65.
- Lvovich, Daniel y Kahan, Emanuel (2016). Los usos del Holocausto en Argentina. Apuntes sobre las apropiaciones y resignificaciones de la memoria del genocidio nazi, *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, 61 (228).
- Maccioni, Franca (2017). Relámpagos en el peligro. Clausura y recomienzo en la poesía de Martín Gambarotta, *Revista Laboratorio*, 17.
- Mairal, Pedro (2007). Entrevista a Daniel Durand. Recuperado de <http://elseniordeabajo.blogspot.com/2006/08/entrevista-daniel-durand.html>
- Maíz, Claudio y Zó, Ramiro Esteban (2020). Dossier: episodios de la historia literaria de América Latina a partir de redes intelectuales y archivos. *Palimpsesto*, 10(17), pp. I-VII.
- Mallol, Anahí (2003). *El poema y su doble*. Buenos Aires: Simurg.
- Mallol, Anahí (2010). Lo bello, lo plebeyo, lo kitsch en los 90, *Katatay*, 6(8).
- Mallol, Anahí (2017). *Poesía argentina entre dos siglos: 1990-2015*. La Plata: Edulp.

- Mandolessi, Silvana (2016). Narrativas espectrales en la literatura postdictatorial Argentina. En Feierstein, Liliana y Zylberman, Lyor (eds.), *Narrativas del terror y la desaparición en América Latina*. Buenos Aires: Eduntref.
- Mandolessi, Silvana (2020). Formas de (des)afección: Dos veces junio de Martín Kohan, *Aletheia*, 21.
- Marchini, Ignacio (2020). Ni Patria ni Matria: Hermanatria, *Marcha*, 24 de marzo. Recuperado de: <https://www.marcha.org.ar/ni-patria-ni-matria-hermanatria/>
- Mariani, Chicha (2012). Prólogo. En Valera, Alberto, *Mis queridos amigos*. La Plata: Ed. de autor.
- Martín-Crosa, Ricardo (1978). *Escuelismo (modelos semióticos escolares en la pintura argentina)*. Buenos Aires: Artemúltiple.
- Martorell, Elvira (2001). Recuerdos del presente: memoria e identidad. Una reflexión en torno a HIJOS. En Guelerman, Sergio (comp.), *Memorias en presente. Identidad y transmisión en la Argentina posgenocidio*. Buenos Aires: Norma.
- Marx, Karl (1928). *El XVIII Brumario de Luis Bonaparte*. Buenos Aires: Editorial Claridad.
- Marx, Karl (2001). *La Guerra Civil en Francia*. Marxist Internet Archive. Recuperado de: <https://www.marxists.org/espanol/m-e/1870s/gcfran/index.htm>
- Masiello, Francine (2020). Los ritmos de la memoria, *Haroldo. Revista del Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti*, 03 de junio.
- Mattoni, Silvio (2007). Tres poetas del '90, *El interpretador*, 32, diciembre.
- Mattoni, Silvio (2018). La enumeración del presente. Poetas en el cambio de siglo. En Monteleone, Jorge (dir.), *Historia Crítica de la Literatura Argentina. Una literatura en aflicción (t. 12)*. Buenos Aires: Emecé.
- Mauss, Marcel (1991). *Sociología y antropología*. Madrid: Tecnos.
- Merbilhaá, Margarita (1996). Siempre supe que íbamos a volver, *H.I.J.O.S. La Plata*, 1.
- Merbilhaá, Margarita (1997). Andrea Suárez Córica, Atravesando la noche. 79 sueños y testimonio acerca del genocidio. La Plata, Editorial De la Campana, 1996, *Orbis Tertius*, 2.
- Merbilhaá, Margarita (2012). El estudio de las formas materiales de la sociabilidad intelectual. Algunas cuestiones metodológicas en torno a las redes entre escritores latinoamericanos en Europa (1895-1914), *VIII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius*. Recuperado de: <http://citclot.fahce.unlp.edu.ar/viii-congreso>

Merbilhaá, Margarita (2020). Componer una vida-sin. Poesía y ausencia en la escritura de Alejandra Szir y María Ester Alonso Morales. En Bolte, Rike (ed.), *Poesía, desaparecidos y posmemoria*. Madrid, Iberoamericana Vervuert (En prensa).

Monfort, Flor (2012). La pionera, *Página/12*, 31 de agosto. Recuperado de: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-7468-2012-08-31.html>

Montaldo, Graciela (2010). *Zonas ciegas: populismos y experimentos culturales en Argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Monteagudo, José Ignacio (2011). La escritura popular y sus desafíos: presentación del dossier, *Studia Zamorensia*, Segunda etapa, 10, Universidad Nacional de Educación a Distancia de Zamora.

Monteleone, Jorge (2003). La hora de los tristes corazones. El sujeto imaginario en la poesía romántica argentina. En Schwartzman, Jorge (dir.), *Historia Crítica de la Literatura Argentina "La lucha de los lenguajes" (t. 2)*. Buenos Aires: Emecé.

Monteleone, Jorge (2009). Poetas en la mitad de la vida, *La Nación*, 24 de octubre. Recuperado de: <https://www.lanacion.com.ar/cultura/poetas-en-la-mitad-de-la-vida-nid1188416/>

Monteleone, Jorge (2010). *200 años de poesía argentina*. Buenos Aires: Alfaguara.

Monteleone, Jorge (2014). Idea del No, *Revista de la Biblioteca Nacional de Uruguay*, 6(9).

Monteleone, Jorge (2016). *El fantasma de un nombre. Poesía, imaginario, vida*. Rosario: Nube negra.

Monteleone, Jorge (2018). Poesía argentina, de la mirada corroída al relato social. En Montealeone, Jorge (dir.), *Historia Crítica de la Literatura Argentina. Una literatura en aflicción (t. 12)*. Buenos Aires: Emecé.

Morales, Germán (1994). Metodologías de trabajo grupal. En Becker, David; Morales, Germán y Aguilar María Inés (ed.), *Trauma psicosocial y adolescentes latinoamericanos: Formas de acción grupal*. Santiago de Chile: LOM.

Morales, Germán y Becker, David (1994). Adolescencia, trauma e identidad. En Becker, David; Morales, Germán y Aguilar María Inés (ed.), *Trauma psicosocial y adolescentes latinoamericanos: Formas de acción grupal*. Santiago de Chile: LOM.

Moreno, María (2000). Todo por dos pesos, *Página/12*, Suplemento Las 12, 25 de agosto. Recuperado de: <https://www.pagina12.com.ar/2000/suple/las12/00-08-25/nota2.htm#111>

Moscardi, Matías (2013). Todo lo sólido se desvanece en el aire, *Bazar Americano*, febrero.

- Moscardi, Matías (2016). *La máquina de hacer libritos. Poesía argentina y editoriales interdependientes en la década de los noventa*: Mar del Plata: Puente Aéreo.
- Moscardi, Matías (2019). La escucha poética: para una audiometría de la poesía argentina reciente, *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: arte, letras y humanidades*, 8(16).
- Muschiatti, Delfina (1994). Negro sobre cielo agua. En Muschiatti, Delfina (comp.), *Antología poética. La voz del erizo*. Buenos Aires: La marca editora.
- Néspolo, Jimena (2020). *Imperio Kitsch. Ornamento y cultura en el cambio de milenio*. Buenos Aires: Ediciones Digitales Katatay.
- Nicolini, Fernanda y Beltrami, Alicia (2016). *Los Oesterheld*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Nietzsche, Friedrich (1995). *La genealogía de la moral*. Buenos Aires: Alianza Editorial.
- Nietzsche, Friedrich (1999). *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida (II Intempestiva)*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Nofal, Rosana (2006). Literatura y testimonio. En Dalmaroni, Miguel (dir.), *La investigación literaria: problemas iniciales de una práctica*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- Novelli, Julieta (2020). La reconfiguración del estado de literatura en las producciones de Fernanda Laguna, *Revista Exlibris*, 9.
- Oberti, Alejandra y Pittaluga, Roberto (2011). *Memorias en montaje. Escrituras de la militancia y pensamientos sobre la historia*. Santa Fe: María Muratore ediciones.
- Ortiz, Mario (2002). Hacia el fondo del escenario, *Vox virtual*, 11/12.
- Ortiz, Mario (2004). Entre la "videncia" y el "lumpenaje": sujeto(s) / objeto(s) en la poesía argentina del siglo XX (breve aproximación histórica), *Cuadernos del sur. Letras*, 34.
- Ottaviano, Cynthia (2020). Las offshore del macrismo: hay 43 SAS vinculadas a la banda de Los Monos, *Contraeditorial*, 11 de agosto. Recuperado de: <https://contraeditorial.com/las-offshore-del-macrismo-hay-43-sas-vinculadas-a-la-banda-de-los-monos/>
- Pallaoro, José María (2014). Néstor Mux, Setenta y uno, *Poesía La Plata*. Recuperado de: <http://poesialaplata.blogspot.com/2016/10/nelstor-mux-setenta-y-uno.html>
- Palma Castro, Alejandro (2007). El Foro de poesía en la red: autopoiesis virtual ante el fenómeno 'lisaymona', *Revista Iberoamericana*, LXXIII (221), Octubre-Diciembre.
- Palmeiro, Cecilia (2010). *Desbunde y felicidad. De la cartonera a Perlongher*. Buenos Aires: Título.

- Parra, Alejandra (2020). *Epistolaridad, literatura y variaciones de la memoria en Juan Gelman y Mauricio Rosencof (1956-2007)*, Tesis de Maestría en Literaturas Comparadas, Universidad Nacional de La Plata.
- Pas, Hernán (2007). Ante la sordera absoluta, hacer sonar el material de la letra. Acerca de *Poesía civil* de Sergio Raimondi, *El espiniyo*, 5/6, City Bell: Libros de la Talita Dorada.
- Paz, Octavio (1998). *El arco y la lira*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Pérez, Mariana Eva (2011). Para Virginia Ogando, *30.000 Razones*, 2, HIJOS La Plata, agosto.
- Pérez Carrasco, Mariano (2013). Los ideólogos del municipio (filosofía y política en la poesía argentina de los '90), *Hablar de poesía*, 27.
- Pighin, Daniela (2018). Transmisión del pasado traumático: posmemoria y enseñanza de la historia reciente, *Clío & Asociados*, 27.
- Pigna, Felipe (2002). Entrevista a Mario Firmenich. Recuperado de: www.elhistoriador.com.ar/mario-firmenich/
- Pino, Mirian (2017-a). Memoria de los padres, memoria de los hijos: *musulmán o biopoética* (2013) de Julián Axat, *Colloque International "Memoria en la ficción, ficción en la memoria: entre el ritual y la crítica"*, Université Lyon 2.
- Pino, Mirian (2017-b). *Offshore*, de Julián Axat: los susurros de la memoria, *Tintas. quaderni di letteratura iberiche e iberoamericane*, 7.
- Pino, Mirian (2017-c). Memoria y literatura: habla la sordomuda en la poesía de Jorge Bocanera, Néstor Ponce y Enrique Lihn, *Amerika. Mémoires, identités, territoires*, 16.
- Pita González, Alexandra; Barbeito, Ignacio; Galfione, María Carla; Grisendi, Ezequiel y García, Diego (2019). Revistas y redes intelectuales. Ejercicios de lectura, *Revista de Historia de América*, 157, pp. 243-270.
- Pollak, Michel (1989). Memória, esquecimento, silêncio, *Revista Estudos Históricos*, 2(3).
- Pomeraniec, Hinde (2020). Puedo decirte quién no soy, *Revista Anfibia*, Universidad Nacional de San Martín. Recuperado de: <http://revistaanfibia.com/cronica/puedo-decirte-quien-no/>
- Porrúa, Ana (2000). *Punctum*: Sombras negras sobre una pantalla, *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, Universidad Nacional de Rosario.
- Porrúa, Ana (2002). Notas sobre la poesía argentina reciente y sus antologías, *Punto de vista*, 72, Buenos Aires.

- Porrúa, Ana (2003). Lo nuevo en la Argentina: poesía de los '90, *Foro Hispánico*, número especial dedicado a la literatura argentina, Bélgica.
- Porrúa, Ana (2005-a). Notas para leer *Relapso + Angola*, *Vox virtual*, 21.
- Porrúa, Ana (2005-b). La novedad en las revistas de poesía: relatos de una tensión especular, *Orbis Tertius*, 10(11).
- Porrúa, Ana (2007). Las formas del presente y del pasado: *poesía.com* y *Vox virtual*, *CELEHIS. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, 18.
- Porrúa, Ana (2008). Poesía argentina en la red, *Punto de vista*, 90.
- Porrúa, Ana (2011). *Caligrafía tonal. Ensayos sobre poesía*. Buenos Aires: Entropía.
- Pound, Ezra (2000). *El ABC de la lectura*. Madrid: Ediciones y talleres de escritura creativa Fuentetaja.
- Premat, Julio (2014). Contratiempos. Literatura y época, *Revista de Estudios Hispánicos*, Tomo XLVIII, 1.
- Premat, Julio (2020). *¿Qué será la vanguardia? Utopías y nostalgias en la literatura contemporánea (borrador dos capítulos 01/07)*, mimeo.
- Prieto, Martín (1986). Hablarán, *Diario de poesía*, 3, verano.
- Prieto, Martín (1995). La zanjita, *Diario de poesía*, 36, verano.
- Prieto, Martín y García Helder (1998). Boceto n° 2 para un...de la poesía argentina actual, *Punto de vista*, 60.
- Prieto, Martín (2007). Neobarrocos, objetivistas, epifánicos y realistas: nuevos apuntes para la historia de la nueva poesía argentina, *Cuadernos LIRICO*, 3.
- Prividera, Nicolás (2010). El Anti-Hamlet. En Axat, Julián y Aiub, Juan, *Si Hamlet duda, le daremos muerte*. City Bell: Libros de la Talita Dorada.
- Prividera, Nicolás (2014). *El país del cine. Para una historia política del Nuevo Cine Argentino*. Villa Allende: Los Ríos Editorial.
- Prividera, Nicolás (2020). Los nombres propios: A propósito de Silvia Prieto y los años noventa, *Con los Ojos Abiertos*, 15 de julio. Recuperado de: <http://www.conlosojosabiertos.com/los-nombres-propios-a-proposito-de-silvia-prieto-y-los-anos-90/>
- Puget, Janine (1991). Violencia social y psicoanálisis. De lo ajeno estructurante a lo ajeno-ajenizante. En Kães, René y Puget, Janine (comp.), *Violencia de estado y psicoanálisis*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Quítez Estevez, Laia (2013). De aquí a allá, de ayer a hoy: posmemoria y cine documental en la España y Argentina contemporáneas, *Olivar*, 14(20).

- Raimondi, Sergio (2014). El sistema afecta la lengua. Sobre la poesía de Martín Gambarotta, *Mancilla*, 9.
- Ranciére, Jacques (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Universitat Autònoma.
- Ranciére, Jacques (2017). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Rapoport, Mario (2006). *Historia económica, política y social de la Argentina (1880-2003)*. Madrid: Ariel.
- Reati, Fernando (2007). El monumento de papel: La construcción de una memoria colectiva en los recordatorios de los desaparecidos. En Lorenzano, Sandra y Buchenhorst, Ralph (comp.), *Políticas de la memoria. Tensiones en la palabra y la imagen*. México D.F.: Universidad del Claustro de Sor Juana.
- Reati, Fernando (2015-a). La poesía es un diálogo con los muertos...Entrevista a Julián Axat, *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, 6.
- Reati, Fernando (2015-b). Entre el amor y el reclamo: la literatura de los hijos de militantes en la posdictadura argentina, *Alter / Nativas. Latin American Studies Journal*, 5.
- Reati, Fernando (2017). De los desaparecidos en los 70 a los menores marginados hoy: Julián Axat y la poesía como defensa de la *nuda vida*, *II Congreso Internacional de Literatura y Derechos Humanos*, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Restany, Pierre (1995). Arte guarango para la Argentina de Menem, *Lápiz*, 116. Recuperado de: <https://icaa.mfah.org/s/es/item/769571#?c=&m=&s=&cv=-6&xywh=-294%2C0%2C4716%2C2640>
- Ricœur, Paul (1980). *La metáfora viva*. Madrid: Ediciones Europa.
- Ricœur, Paul (2013). *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Rimoldi, Lucas y Monchietti, Alicia (2020). Enfoque por cohortes en historia de la literatura y del arte como alternativa la idea de generación, *Literatura: teoría, historia, crítica*, 22(1).
- Robin, Régine (2002). La autoficción. El sujeto siempre en falta. En Arfuch, Leonor (comp.), *Identidades, sujetos y subjetividades*. Buenos Aires: Prometeo.
- Robin, Régine (2012). *La memoria saturada*. Buenos Aires: Waldhuter.
- Rodríguez, Esteban (2007). *Vida lumpen: bestiario de la multitud*. La Plata: Edulp.
- Rodríguez, Martín (2018). Menem: Un busto ahí, *La Política Online*, 01 de diciembre.
- Rojas, Diego (2018). La librería de Villa Crespo que es símbolo de la vanguardia, *Infobae*, 14 de febrero. Recuperado de: <https://www.infobae.com/cultura/2018/02/14/la-libreria-de->

[villa-crespo-que-es-simbolo-de-la-vanguardia/#:~:text=En%20su%20ensayo%20La%20esfera,y%20la%20circunferencia%20en%20ninguna%22.](#)

Romero Navarrete, Lourdes (2003). La tercera revolución tecnológica, *Desacatos*, 11.

Ros, Ana (2016). Ruth Irupé Sanabria: la poesía militante como forma de habitar el desarraigo. En Feierstein, Liliana y Zylberman, Lior (ed.), *Narrativas del terror y la desaparición en América Latina*. Buenos Aires: Eduntref.

Rouso, Henry (2012). Para una historia de la memoria colectiva: el post-Vichy, *Aletheia*, 3(5).

Rozitchner, León (2015). *Obras. Escritos políticos*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.

Rubio, Alejandro (2001). Una velada imperdible, *Vox virtual*, 3.

Rubio, Alejandro (2001-b). Ars poética. En Carrera, Arturo (comp.), *Monstruos. Antología de la joven poesía argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Rubio, Alejandro (2014). Daniel García Helder: el suicidado por la poesía argentina, *Mancilla*, 9.

Sager, Valeria (2014). *El punto en el tiempo. Realismo y gran obra en Juan José Saer y César Aira*, Tesis de Doctorado en Letras, Universidad Nacional de La Plata.

Saporosi, Lucas (2018). *La experiencia del amor en las producciones estéticas de hijos e hijas de militantes detenidos/as desaparecidos/as: La construcción de un archivo afectivo*, Tesis de Maestría en Historia y Memoria, FaHCE, Universidad Nacional de La Plata.

Sarachu, Julia (2010-a). Santa Teresa. Recuperado de: http://lospoetasenoff.blogspot.com/2010/03/santa-teresa_09.html

Sarachu, Julia (2010-b). Piña va, piña viene. Recuperado de: <http://lospoetasenoff.blogspot.com/2010/05/pina-va-pina-viene.html>

Sarachu, Julia (2011). Vie, vie, vie...raire. Recuperado de: <http://lospoetasenoff.blogspot.com/2011/>

Sarachu, Julia (2012). Acerca del machismo en la poesía argentina. Recuperado de: <http://lospoetasenoff.blogspot.com/2012/10/acerca-del-machismo-en-la-poesia.html>

Sarlo, Beatriz (1984). Una alucinación dispersa en agonía. *Punto de Vista*, 21, pp. 1-4.

Sarlo, Beatriz y Altamirano, Carlos (1983). *Literatura / Sociedad*. Buenos Aires: Hachette.

Sarlo, Beatriz (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI.

- Saxe, Facundo (2009). Dos visiones queer sobre la memoria: *Los topos* de Félix Bruzzone y *Der Grüne* de Jaguar de Thiló, *II Jornadas de debate sobre Literatura Latinoamericana y Estudios de Género*, Universidad Nacional de La Plata.
- Sazbón, José (2002). Conciencia histórica y memoria, *Prismas. Revista de historia intelectual*, 6.
- Scavino, Dardo (2018). Gelman, Saer y la poesía de los últimos tiempos. En Monteleone, Jorge (dir.), *Historia Crítica de la Literatura Argentina. Una literatura en aflicción (t. 12)*. Buenos Aires: Emecé.
- Schanton, Pablo y Martelli, Ernesto (1996). La naturaleza pide la palabra, *Clarín*, Suplemento Sí, 8 de marzo.
- Schützenberger, Anne (2005). *¡Ay, mis ancestros!*. Buenos Aires: OMEBA
- Schwarzböck, Silvia (2016). *Los espantos. Estética y postdictadura*. Buenos Aires: Cuarenta Ríos.
- Selci, Damián (2007). Alejandro Rubio: hacia la justicia, *Planta*, 2, diciembre.
- Selci, Damián y Mazzoni, Ana (2006-a). Poesía actual y cualquierización. En Fondebrider, Jorge (comp.), *Tres década de poesía argentina*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- Selci, Damián y Mazzoni, Ana (2006-b). De la cualquierización al texto, *El interpretador*, 29, diciembre.
- Selci, Damián; Mazzoni, Ana y Kesselman, Violeta (2008). Fernanda Laguna, por una literatura legible, *Planta*, 4, junio.
- Selci, Damián (2018). *Teoría de la militancia: organización y poder popular*. Buenos Aires: Las cuarenta.
- Servelli, Martín (2020). “Vigencia: la trama cultural de una revista del ‘Proceso’”, *Orbis Tertius*, 24(30), <https://doi.org/10.24215/18517811e132>
- Semán, Ernesto (2018). Los juguetes no son tuyos. En Blejmar, Jordana; Mandolessi, Silvana y Pérez, Mariana Eva (comp.), *El pasado inasequible. Desaparecidos, hijos y combatientes en el arte y la literatura del nuevo milenio*. Buenos Aires: Eudeba.
- Skinner, Quentin (2007). *Lenguaje, política e historia*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Straccali, Eugenia (2020). El testimonio y la experiencia de la muerte. Raúl González Tuñón, Juan Gelman, Julián Axat. En Basile, Teresa y Chiani, Miriam (comp.), *Voces de la violencia. Avatares del testimonio en el Cono Sur*. La Plata: Edulp.

- Strejilevich, Nora (2019). *El lugar del testigo. Escritura y memoria (Uruguay, Chile, Argentina)*. Santiago de Chile: LOM.
- Sibila, Paula (2008). *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Sivak, Analía (2015). *Hijos de la Argentina (dondequiera que estén)*. Buenos Aires: Eudeba.
- Sneh, Perla (2012). *Palabras para decirlo. Lenguaje y exterminio*. Buenos Aires: Paradiso.
- Sosa, Cecilia (2012). 'Queremos papá y mamá'. Duelo y filiación en la Argentina contemporánea, *Ciencias Sociales. Revista de la Facultad de Ciencias Sociales / UBA*, 81, Agosto.
- Souto, Luz (2016). Los niños subversivos y la *intermemoria*. En Reati, Fernando y Cannavacciuolo, Margherita, *De la cercanía emocional a la distancia histórica. (Re) presentaciones del terrorismo de Estado, 40 años después*. Buenos Aires: Prometeo.
- Souto, Luz (2019). *Memorias de la orfandad. Miradas literarias sobre la expropiación/apropiación de menores en España y Argentina*. Madrid: Iberoamericana Vervuert.
- Souza Muniz Junior, José de (2015). Itinerarios de una identidad voluble: el debate sobre la edición "independiente" en Francia y Brasil, *Orbis Tertius*, XX (21).
- Suárez Córlica, Andrea (2010). 'Recordatorios' de *Página/12*: acerca de cómo los modos de nombrar –y no nombrar- construyen distintas memorias, Trabajo Final del Seminario "Análisis de las prácticas sociales genocidas" dictado por Daniel Feierstein. Facultad de Ciencias Sociales, UBA.
- Suárez Córlica, Andrea (2019). La niña y el archivo, *Lo que los archivos cuentan*, 7, Biblioteca Nacional de Uruguay.
- Svampa, Maristella (2001). *Los que ganaron: la vida en los countries y barrios cerrados*. Buenos Aires: Biblos.
- Sylvester, Santiago (2006-a). El país amputado, *Hablar de poesía*, VIII (16).
- Sylvester, Santiago (2006-b). Poesía del pensamiento. En Fondebrider, Jorge (comp.), *Tres décadas de poesía argentina (1976-2006)*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- Szir, Alejandra y Axat, Julián (2019). El presente El futuro, *El nīewe acá*, 27 de octubre. Recuperado de: <https://elnieuweaca.com/2019/10/27/el-presente-el-futuro/>
- Tabarovsky, Damián (2018). *Fantasma de la vanguardia*. Buenos Aires: Mardulce.

- Tavernini, Emiliano (2015). Regreso al instante que relumbra de peligro. Memoria y pulsión de ruptura en *ylumynarya* de Julián Axat, *IX Congreso Internacional Orbis Tertius*. La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
- Tavernini, Emiliano (2019). *Poesía, política y memoria en la Argentina reciente. La colección Los Detectives Salvajes (2007-2015)*, Tesis de Maestría en Historia y Memoria, Universidad Nacional de La Plata.
- Taylor, Diana (2016). *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Tenenbaum, Tamara (2016). Tamara Kamenszain: “Si un producto artístico no inspira escritura y crítica, no va a quedar”, *La Nación*, 24 de julio. Recuperado de: <https://www.lanacion.com.ar/opinion/tamara-kamenszain-si-un-producto-artistico-no-inspira-escritura-o-critica-no-va-a-quedar-nid1920586>
- Tentoni, Valeria (2014). La librería es un lugar de resistencia emocional, *Eterna Cadencia Blog*, 27 de agosto. Recuperado de: <https://www.eternacadencia.com.ar/blog/contenidos-originales/entrevistas/item/la-libreria-es-un-lugar-de-resistencia-emocional.html>
- Tentoni, Valeria (2019). Rosario Bléfari: ‘Cada vez me dan más ganas de escribir’, *Eterna Cadencia Blog*, 03 de enero. Recuperado de: <https://www.eternacadencia.com.ar/blog/contenidos-originales/entrevistas/item/rosario-blefari-cada-vez-me-dan-mas-ganas-de-escribir.html>
- Terranova, Juan (2010). Los hijos de Aira, *Hipercrítico*, 13 de marzo. Recuperado de: <https://hipercritico.com/secciones/libro/2463-los-hijos-de-aira.html>
- Todorov, Tzvetan (2000). *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós.
- Trajtenberg, Nicolás (2010). ¿Qué hay de malo con la sociología de Pierre Bourdieu?. En *El Uruguay desde la Sociología VIII, 8^{va} Reunión Anual de Investigadores del Departamento de Sociología*, Montevideo, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de la República.
- Traverso, Enzo (2018). *Melancolía de izquierda. Marxismo, historia y memoria*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Trímboli, Javier (2017). *Sublunar. Entre el kirchnerismo y la revolución*. Buenos Aires: Cuarenta Ríos.
- Trucco Dalmas, Ana (2019). Cantar la revolución, crear una tradición. La música y el canto colectivo en la formación de culturas políticas revolucionarias. Argentina 1970-1976, *Prohistoria*, 32, diciembre.

- Uranga, Mercedes (2016). Francisco Garamona: 'Uno compone o escribe para llegar al otro', *La Nación*, 30 de enero. Recuperado de: <https://www.lanacion.com.ar/lifestyle/francisco-garamona-uno-compone-o-escribe-para-llegar-al-otro-nid1866578>
- Vanoli, Hernán (2010). Sobre editoriales literarias y la reconfiguración de la cultura, *Nueva sociedad*, 230.
- Varesi, Gastón (2014). La construcción de la hegemonía kirchnerista en Argentina (2003-2007), *temas y debates*, 28, pp. 57-80.
- Venturini, Santiago (2013). 'Mis traducciones son parte de mi obra'. Entrevista a Julia Sarachu, *Bazar Americano*, septiembre-octubre.
- Vezzetti, Hugo (2015). Memoria e imaginación histórica: usos de la figura de genocidio, *Alter/nativas. Revista de estudios culturales latinoamericanos*, 5, Otoño.
- Viart, Dominique (2019). El relato de filiación. Ética de la restitución contra deber de memoria en la literatura contemporánea, *Cuadernos LIRICO. Revista de la red interuniversitaria de estudio sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas de Francia*, 20, Université Paris 8.
- Vilela, Nicolás (2012). Martín Gambarotta. Contienda, poesía y definición, *Otra parte*, 26, invierno.
- VV.AA. (2002). *Situaciones 5: Genocida en el barrio, mesa de escrache popular*. Buenos Aires: Ediciones de Mano en Mano.
- Welzer, Harald; Moller, Sabine y Tschuggnall, Karoline (2012). *Mi abuelo no era nazi. El nacionalsocialismo y el Holocausto en la memoria familiar*. Buenos Aires: Prometeo.
- Wordsworth, William (1999). *Prólogo a Baladas líricas*. Madrid: Hiperión.
- Williams, Raymond (2003). *La larga revolución*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Williams, Raymond (2009). *Marxismo y literatura*. Buenos Aires: Las cuarenta.
- Williams, Raymond (2015). *Sociología de la cultura*. Buenos Aires: Paidós.
- Yemayel, Mónica (2017). La osa poderosa de Eloísa cartonera, *Revista Anfibia*. Recuperado de: <http://revistaanfibia.com/cronica/la-osa-poderosa-eloisa-cartonera/>
- Yuszczuk, Marina (2011). *Lecturas de la tradición en la poesía argentina de los noventa*. Tesis de doctorado, Universidad Nacional de La Plata.
- Yuszczuk, Marina (2015). Belleza y Felicidad en la vorágine de 2001: Algunas percepciones contemporáneas sobre las condiciones de un arte político, *Orbis Tertius*, 20(21).

Zamiatin, Evgeni (2010). Tengo miedo. En Bulgakov, Mijail y Zamiatin, Evgeni, *Cartas a Stalin*. Madrid: Veintisiete Letras.

Zerrillo, Amelia (2014). Escritura reparadora: el caso de las Madres de Plaza de Mayo, *Traslaciones. Revista Latinoamericana de Lectura y Escritura*, 1(2).

Žižek, Slavoj (2004). *Órganos sin cuerpo*. Madrid: Pre-textos.

Documentos citados

Biblioteca del Congreso de la Nación Radio. Entrevista de Claudia Ainchil a Alberto Valera, 06/07/2017. Recuperada de: <https://www.youtube.com/watch?v=5OgLproSQvE&feature=youtu.be>

Revista H.I.J.O.S. n° 1, La Plata, 1996.

Revista H.I.J.O.S. n° 8, Capital Federal, primavera de 2000.

Revista H.I.J.O.S. n° 11, Capital Federal, invierno de 2001

Revista H.I.J.O.S. n° 12, Capital Federal, verano de 2002

Revista H.I.J.O.S. n° 5, Córdoba, 2000.

Revista *Hojas selectas* n° 1, La Plata, abril de 1993.

Revista *Hojas selectas* n° 2, La Plata, junio de 1993.

Revista *Hojas selectas* n° 3, La Plata, septiembre de 1993.

Revista *Hojas selectas* n° 4, La Plata, julio de 1994.

Entrevistas

- Entrevista realizada a Andrea Suárez Córica el 29/09/2017.
- Entrevista realizada a Emiliano Bustos el 10/11/2017.
- Entrevista realizada a Nicolás Prividera el 03/01/2018.
- Entrevista realizada a Julián Axat el 26/02/2018.
- Entrevista realizada a Juan Aiub el 09/03/2018.
- Entrevista realizada a Leopoldo Dameno el 23/03/2018.
- Entrevista realizada a María Ester Alonso Morales el 04/04/2018.
- Entrevista realizada a Fernando Alfón el 06/04/2018.
- Entrevista realizada a Alejandra Szir el 02/11/2018.
- Entrevista realizada a Gonzalo Chaves el 01/03/2019.

- Entrevista realizada a Gonzalo Chaves (h) el 09/07/2019.
- Entrevista realizada a Miguel Martínez Naón el 02/08/2019.
- Entrevista realizada a Fernando Araldi Oesterheld el 02/08/2019.
- Entrevista realizada a Lautaro Ortiz el 18/12/2019.
- Entrevista realizada a Emilio Rollié el 28/01/2020.
- Entrevista realizada a Martín Gambarotta el 01/02/2020.
- Entrevista realizada a Adrián Ferrero el 07/02/2020.
- Entrevista realizada a Tania García Olmedo el 13 y el 14 de junio de 2020.

Films

Argenmex, exiliados hijos. Dirección: Violeta Burkart Noé y Analía Miller, Argentina, 2007.

El bombero está triste y llora. Dirección: Pablo Szir y Lita Stantic, Argentina, 1965.

El cielo sobre Berlín (Das Himmel über Berlin). Dirección: Win Wenders, RFA, 1987

Juegos. Dirección: Pablo Szir y Mario Sábato, Argentina, 1970.

Imagen mala. Dirección: Sebastián Linguardi, Argentina, 2018.

Infancias y resistencias en tiempos de dictadura. Dirección: Ernesto Móbili, Argentina, 2019.

La mujer sin cabeza. Dirección: Lucrecia Martel, Argentina, 2008.

La vida que te agenciaste. Dirección: Mario Varela, Argentina, 2018.

Los rubios. Dirección: Albertina Carri, Argentina, 2003.

Papá Iván. Dirección: María Inés Roqué, Argentina-México, 2000.

Tiempo de revancha. Dirección: Adolfo Aristarain, Argentina, 1981.

Un día. Dirección: Pablo Szir y Lita Stantic, Argentina, 1966.

Un muro de silencio. Dirección: Lita Stantic, Argentina-México-Reino Unido, 1993.

ANEXO I

Catálogos editoriales

Catálogo de la colección Los hijos de la teta del ciclón - Autogestión ediciones (1989-1993)

Autor	Título	Año de edición
Gonzalo Chaves	<i>Significado cero</i>	1989
Gonzalo Chaves	<i>Las alambradas de la luz</i>	1991
Andrea Suárez Córica	<i>Alas del alma</i>	1992
Andrea Suárez Córica	<i>Imágenes rotas</i>	1993
Diego Larcamón	<i>Variaciones del agua soleada</i>	1993

Catálogo de Ediciones Turkestán (1997-2011)

Autor	Título	Año de edición
Hugo Toscardaray	<i>Naufragario</i>	1997
Nicolás Maldonado	<i>El diablo en el maizal</i>	1997
Emilio Pernas	<i>Enverso</i>	1997
Pablo Ohde	<i>Panteo</i>	1997
Claudio Itza	<i>Simio de dios</i>	2010
Pablo Ohde	<i>La Eva de las tres muertes</i>	2010
Edgar Bayley	<i>Poesía completa (2 tomos)</i>	2011
Lautaro Ortiz	<i>Casa de tabaco</i>	2011
Pablo Ohde	<i>Los cuentos del Señor Cornely</i>	2011
Juan Bautista Duizeide	<i>Confín. Antología de cuentos</i>	2011
Claudio Itza	<i>Simio de dios</i>	2011
Jorge Boccanera	<i>Sordomuda</i>	2011
Claudio Itza	<i>El libro sagrado de Argos, perro de Ulises</i>	2011

Catálogo de Inter-nauta poesía - poesía.com (1996-2006)

Autor	Título	Año de edición
Martín Gambarotta	<i>Punctum</i>	1996
Alejandro Rubio	<i>Personajes hablándole a una pared</i>	1996
Ricardo Zelarrayán	<i>La obsesión del espacio</i>	1996
Daniel García Helder	<i>El 'Ciudad de Rosario'</i>	1996
Verónica Viola Fisher	<i>arveja negra</i>	1996
Carlos Martínez Rivas	<i>La insurrección solitaria</i>	1996
Héctor Viel Temperley	<i>Hospital Británico</i>	1997
Arturo Carrera	<i>Arturo y yo</i>	1997
Oscar Steimberg	<i>Majestad, etc.</i>	1997
Martín Prieto	<i>Verde y blanco</i>	1997
Jorge Aulicino	<i>Paisaje con autor</i>	1997
Edgardo Russo	<i>Reconstrucción del hecho</i>	1997
Joaquín Giannuzzi	<i>Violín obligado</i>	1997
Oscar Taborda	<i>40 watt</i>	1997
Sergio Bizzio	<i>Paraguay</i>	1997
Santiago Vega	<i>Zelarrayán</i>	1997
Silvio Mattoni	<i>Sagitario</i>	1997
María Medrano	<i>Unidad 3</i>	1998
Néstor Perlongher	<i>Alambres</i>	1998
Manrique Fernández Moreno	<i>Pateando un empedrado</i>	1998
Daniel Samoilovich	<i>La isla de los lagartos</i>	1998
Mirta Rosenberg	<i>Madam</i>	1998
Fabián Casas	<i>Oda</i>	1998
Laura Wittner	<i>Las últimas mudanzas</i>	1998
Guillermo Piro	<i>Estudio de manos</i>	1998
César Bandin Ron	<i>El globo de la muerte</i>	1998
Daniel Durand	<i>Segovia</i>	1999
Marina Mariasch	<i>XXX</i>	1999
Matías Morfes	<i>Oso Frávega</i>	1999
Martín Prieto	<i>La fragancia de una planta de maíz</i>	1999
Roberto Apratto	<i>Velocidad controlada</i>	1999
Juan Desiderio	<i>La zanjita</i>	1999
Yanko González	<i>Metales pesados</i>	1999
Darío Cantón	<i>La saga del peronismo</i>	1999
Osías Stutman	<i>Los fragmentos personales</i>	2000
Liliana García	<i>Estados de la materia</i>	2000

Verónica Viola Fisher	<i>hacer sapito</i>	2000
David Wapner	<i>Tragacomédias y sacrificaciones</i>	2000
Edwin Madrid	<i>Puertas abiertas</i>	2000
Romina Freschi	<i>redondel</i>	2000
Sebastián Bianchi	<i>Atlético para discernir funciones</i>	2000
Sergio Raimondi	<i>Poesía civil</i>	2000
Elías Uriarte	<i>Hiroshima</i>	2001
Juan Desiderio	<i>El almacén</i>	2001
Luis Hernández	<i>Charlie Melnik</i>	2001
Lucía Bianco	<i>Preinsectario</i>	2001
Omar Chauvié	<i>El ABC de Pastrana</i>	2001
Mario Ortiz	<i>Cuaderno de Lengua y Literatura III</i>	2001
Luis Cernuda	<i>Las nubes</i>	2002
Santiago Pintabona	<i>Poemas lugareños</i>	2002

Catálogo de Mansalva (2005-)

Autor	Título	Año de edición
César Aira	<i>El pequeño monje budista</i>	2005
Arturo Carrera	<i>La inocencia</i>	2005
Washington Cucurto	<i>La máquina de hacer paraguayitos</i>	2005
Pablo Pérez	<i>El mendigo chupapijas</i>	2005
Dalia Rosetti	<i>Me encantaría que gustes de mí</i>	2005
Dani Umpi	<i>Aún soltera</i>	2006
Mario Bellatin	<i>Pájaro Transparente</i>	2006
Daniel Link	<i>Montserrat</i>	2006
Alfredo Prior	<i>Cómo resucitar a una liebre muerta</i>	2006
Daniel Durand	<i>El Estado y él se amaron</i>	2006
Raúl Escari	<i>Dos relatos porteños</i>	2006
Néstor Perlongher	<i>Un barroco de trinchera</i>	2006
Ricardo Colautti	<i>La conspiración de los porteros</i>	2007
Lorenzo García Vega	<i>Devastación del Hotel San Luis</i>	2007
César Aira	<i>La vida nueva</i>	2007
Fabián Casas	<i>El salmón</i>	2007
Carmen Iriondo	<i>Vuelo de fiebre</i>	2007
Raúl Escari	<i>Actos en palabras</i>	2007
Roberto Echavarren	<i>Ave roc</i>	2007
Silvio Mattoni	<i>La división del día</i>	2008
Arturo Carrera	<i>Las cuatro estaciones</i>	2008
Enrique Vila-Matas	<i>Y Pasavento no pasaba</i>	2008

Ricardo Strafacce	<i>La boliviana</i>	2008
Guilherme Zarvos	<i>Zombar</i>	2008
Rodolfo Fogwill	<i>Los libros de la guerra</i>	2008
Ricardo Strafacce	<i>Osvaldo Lamborghini, una biografía</i>	2008
AA.VV.	<i>Una poesía del futuro. Conversaciones con Juan L. Ortiz</i>	2008
Alberto Giordano	<i>El giro autobiográfico de la literatura argentina actual</i>	2008
Fabián Casas	<i>Oda</i>	2008
Sergio Bizzio	<i>Te desafío a correr como un idiota por el jardín</i>	2008
Rodolfo Fogwill	<i>Un guión para Artkino</i>	2008
Eduardo Espina	<i>El cutis patrio</i>	2009
Edgardo Cozarinsky	<i>¡Burundanga!</i>	2009
Diego Meret	<i>En la pausa</i>	2009
Jorge G. Borges	<i>El caudillo</i>	2009
César Aira y Max Cachimba	<i>Dante y Reina</i>	2009
Rosario Bléfari	<i>La música equivocada</i>	2009
John Ashbery	<i>Como un proyecto del que nadie habla</i>	2009
Francisco Urondo	<i>Veinte años de poesía argentina y otros ensayos</i>	2009
Ricardo Strafacce	<i>La transformación de Rosendo</i>	2009
Daniel Guebel	<i>Mis escritores muertos</i>	2009
Dalia Rosetti	<i>Dame pelota</i>	2009
Gabriela Bejerman	<i>Linaje</i>	2009
Sergio Bizzio	<i>Aiwa</i>	2009
Rodrigo Malmstem	<i>Esqueletos transparentes</i>	2009
Jonás Gómez	<i>Equilibrio en las tablas</i>	2009
AA.VV.	<i>Medusario</i>	2010
César Aira	<i>El divorcio</i>	2010
Edgardo Zotto	<i>Buceo</i>	2010
Manuel Vilas	<i>España</i>	2010
Alejandro Rubio	<i>La garchofa esmeralda</i>	2010
Juan Emar	<i>Diez</i>	2010
Alberto Laiseca	<i>Su turno</i>	2010
Inés Acevedo	<i>Una idea genial</i>	2010
Damián Ríos	<i>Entrerrianos</i>	2010
Sergio Bizzio	<i>El escritor comido</i>	2010
Mario Bellatin	<i>Poeta ciego</i>	2010
Catón	<i>Ya no salimos</i>	2010
Carmen Iriondo	<i>Seamos nieve</i>	2010
Ruy Krygier	<i>El amor es miedo</i>	2010

Arturo Carrera	<i>Ensayos murmurados</i>	2010
Ricardo Strafacce	<i>Carlutti y Pareja</i>	2010
César Aira y El marinero turco	<i>Cecyl Taylor</i>	2011
AA.VV.	<i>Prueba de soledad en el paisaje</i>	2011
Copi y Ricardo Reim	<i>Tango-Charter</i>	2011
Héctor Libertella	<i>A la santidad del jugador de juegos de azar</i>	2011
Sergio Bizzio	<i>Un amor para toda la vida</i>	2011
Martín Gambarotta	<i>Punctum</i>	2011
Hans-Arp y Vicente Huidobro	<i>Tres inmensas novelas</i>	2011
Ulises Conti	<i>En Auckland ya es mañana</i>	2011
Alejandro Modarelli	<i>Rosa prepucio</i>	2011
Martín Adán	<i>La casa de cartón</i>	2011
Ricardo Strafacce	<i>Crímenes perfectos</i>	2011
César Aira	<i>Festival</i>	2011
Roberto Echavarren	<i>África, muñeca de Felisberto Hernández</i>	2011
Guillermo Iuso	<i>Fallado y usado</i>	2012
Washington Cucurto	<i>El amor es más que una novela de 500 páginas</i>	2012
Carlos Correas	<i>Los jóvenes</i>	2012
Tracey Emin	<i>Proximidad del amor</i>	2012
Fernanda Laguna	<i>Control o no control</i>	2012
Gerardo Deniz	<i>Mansalva</i>	2012
Oswaldo Baigorria	<i>Sobre Sánchez</i>	2012
David Rosenmann-Taub	<i>Multiverso</i>	2012
Javier Fernández	<i>El cangrejero</i>	2012
Roberto Merino	<i>En busca del loro atrofiado</i>	2012
Gonzalo León	<i>Cocainómanos chilenos</i>	2012
Diego Meret	<i>La ira del curupí</i>	2012
Cecilia Pavón	<i>Un hotel con mi nombre</i>	2012
Néstor Sánchez	<i>Nosotros dos</i>	2012
Carmen Iriondo	<i>Tilinga</i>	2012
Enrique Campos	<i>El momento en su boca</i>	2012
César Aira	<i>Entre los indios</i>	2012
Fito Páez	<i>La Puta diabla</i>	2013
Fabio Kacero	<i>Salisbury</i>	2013
Sergio Bizzio	<i>En el bosque del sonambulismo sexual</i>	2013
María Moreno	<i>El affair Skeffington</i>	2013
Yayoi Kusama	<i>Acacia olor a muerte</i>	2013
Marcelo Matthey	<i>Sobre cosas que me han pasado</i>	2013

Edgardo Zotto	<i>Lo que sé del fuego</i>	2013
Raúl Zurita	<i>INRI</i>	2013
Benito Laren	<i>Benito Laren</i>	2013
Mario Levrero y Elvio Gandolfo	<i>Un silencio menos</i>	2013
Roxana Páez	<i>Poéticas del espacio argentino: Juan L. Ortiz – Francisco Madariaga</i>	2013
Daniel Guebel	<i>El ser querido y otros cuentos</i>	2013
César Aira	<i>Margarita (un recuerdo)</i>	2013
Carmen Iriondo y Fernanda Laguna	<i>Animalitos del cielo, del infierno y del mar</i>	2013
Gabriela Bejerman	<i>Heroína</i>	2014
Fernando Noy	<i>Sofoco</i>	2014
Sebastián Olivero	<i>Un año en el budismo tibetano</i>	2014
Guillermo Iuso	<i>Guillermo Iuso</i>	2014
Mario Bellatin	<i>Disecado</i>	2014
Guillermo Iuso	<i>Todo lo que pasó</i>	2014
César Aira	<i>Biografía</i>	2014
María Gainza	<i>El nervio óptico</i>	2014
Harry Mathews	<i>Veinte líneas por día</i>	2014
Marina Yuszczuk	<i>Madre soltera</i>	2014
Ezequiel Alemian	<i>Una introducción</i>	2014
Esteban Castromán	<i>El alud</i>	2014
Fernando Araldi Oesterheld	<i>El sexo de las piedras</i>	2014
Alberto Laiseca	<i>La puerta del viento</i>	2014
Giorgio de Chirico	<i>Hebdómeros</i>	2014
Claudio Bertoni	<i>El cansador intrabajable</i>	2014
Mauro Libertella	<i>Mi libro enterrado</i>	2014
Gerardo Jorge	<i>Visión de las ciudades</i>	2014
Gustavo Álvarez Núñez	<i>Vidas epifánicas</i>	2015
Marta Minujin	<i>Los años psicodélicos</i>	2015
Patricio Zunini	<i>Fogwill, una memoria coral</i>	2015
Ricardo Strafacce	<i>Pelo de cabra</i>	2015
Mariano Blatt	<i>Mi juventud unida</i>	2015
Sergio Bizzio	<i>Dos fantasías espaciales</i>	2015
Daniel Durand	<i>Como un malboro</i>	2015
César Aira	<i>La invención del tren fantasma</i>	2015
Roberto Jacoby	<i>El asalto al cielo</i>	2015
Roberto Videla	<i>La intimidad</i>	2015
Diego Materyn	<i>Frenesí del conejo universal</i>	2015
Ulises Conti	<i>La cinta transportadora</i>	2015

Marina Mariasch	<i>Estamos unidas</i>	2015
Enrique Campos	<i>Eterno solo para él</i>	2016
Leónidas Lamborghini	<i>El genio de nuestra raza. Las reescrituras</i>	2016
Raymond Russel	<i>Impresiones de África</i>	2016
Lewis Carroll	<i>Diarios de mi viaje a Rusia en 1867</i>	2016
Dalia Rosetti	<i>Sueños y pesadillas</i>	2016
Lucas Soares	<i>La sorda y el pudor</i>	2016
Fernando Araldi Oesterheld	<i>Un veneno de sí</i>	2016
Rodolfo Fogwill	<i>Diálogos en el campo enemigo</i>	2016
Juan José Saer	<i>Una forma más real que la del mundo</i>	2016
Néstor Perlongher	<i>Correspondencia</i>	2016
Elsie Vivanco	<i>Dos libros</i>	2016
Ama Amoedo	<i>Cruz del sur</i>	2016
Carmen Iriondo	<i>Los míos</i>	2016
Carmen Iriondo	<i>Fantasmata</i>	2016
Germán García	<i>Miserere</i>	2016
Nicanor Aráoz	<i>Antología genética</i>	2016
Ruy Kygier	<i>Un erudito en problemas</i>	2016
Rosario Bléfari	<i>Antes del río</i>	2016
Florencia Böhlingk	<i>Misiones</i>	2016
Alejandro López	<i>Rubias del cielo</i>	2016
César Aira	<i>Una aventura</i>	2017
Alejandro Modarelli	<i>La noche del mundo</i>	2017
Inés Acevedo	<i>Ja Ja Ja</i>	2017
Eduardo Espina	<i>Tsumamis vol. 1</i>	2017
Mariano López Seoane	<i>El regalo de virgo</i>	2017
Oscar Masotta	<i>Revolución en el arte</i>	2017
Lucía Puenzo	<i>En el hotel cápsula</i>	2017
Jim Morrison	<i>Notas sobre la visión</i>	2017
Pablo Dacal	<i>Las canciones escritas</i>	2017
Nicolás Peyceré	<i>Las tardes con Úrsula</i>	2017
Blanca Lema	<i>Estrellas y trotyl</i>	2017
AA.VV.	<i>Van llegando (Premio poesía Bienal de Arte Joven BA 2017)</i>	2017
Mario Montalbetti	<i>Huir no es mejor plan</i>	2017
Guillermo Iuso	<i>Otro panorama de libertad</i>	2017
Gonzalo León	<i>Serrano</i>	2017
Fabio Kacero	<i>A Carlos Pertius: El espacio</i>	2017
Laura Kogan	<i>Un barco</i>	2017
Nicolás Peyceré	<i>Los estudios</i>	2017

Enrique Campos	<i>La oscuridad se los permite</i>	2018
Cecilia Pavón	<i>Once sur</i>	2018
Eyleen Myles	<i>Yo no</i>	2018
Florencia Böhlingk	<i>Río de la plata</i>	2018
Valerie Solanas	<i>Manifiesto Scum. Sociedad exterminadora del macho</i>	2018
Ricardo Strafacce	<i>César Aira, un catálogo</i>	2018
Martín Rodríguez	<i>Ministerio de Desarrollo Social</i>	2018
Micaela Piñero	<i>Universidad de la violencia</i>	2018
Pedro Lemebel	<i>Lemebel oral. 20 años de entrevistas 1994-2014</i>	2018
Francisco Casas	<i>La noche boca abajo</i>	2018
Miguel Harte	<i>Miguel Harte</i>	2018
Claudio Iglesias	<i>Genios pobres</i>	2018
Débora Di Iácono	<i>Los días</i>	2018
Ulises Conti	<i>Copacabana palace</i>	2019
Javier Fernández Paupy	<i>Estoy tranquilo</i>	2019
Blanca Lema	<i>La tela agujereada</i>	2019
Arturo Carrera	<i>Anch'io sono pittore!</i>	2019
Sergio Waisman	<i>El encargo</i>	2019
Jazmín López y Dorothea Lasky	<i>Romance revolución</i>	2019
Virginia Ducler	<i>Cuaderno de V</i>	2019
César Aira	<i>El presidente</i>	2019
Paula Vázquez	<i>Las estrellas</i>	2019
Lucas Soares	<i>La médium</i>	2019
Alfredo Novelli	<i>Un ejemplar de prueba</i>	2019
Carola Gliksberg	<i>A veces le digo mamá a mis niñeras</i>	2019
Enrique Campos	<i>Todo menos él mismo</i>	2020
Sergio Bizzio	<i>En esa época</i>	2020
Diego Curubeto	<i>Cine bizarro + de 100 años de películas de terror, sexo y violencia</i>	2020
Rosario Bléfari	<i>Diario del dinero</i>	2020
Donna Haraway	<i>Manifiesto Cyborg</i>	2020
Cecilia Pavón	<i>La libertad de los bares</i>	2020
Sergio de Loof	<i>Perdón</i>	2020
Facu Soto	<i>Ioshua. La biografía</i>	2020
VV.AA.	<i>El affair Moreno</i>	2020

Catálogo de la colección Los Detectives Salvajes (2007-2015)

Autor	Título	Año de edición
--------------	---------------	-----------------------

Carlos Aiub	<i>versos aparecidos</i>	2007
Juan Martín González Moras	<i>desear y tener</i>	2008
Julián Axat	<i>ylumynarya</i>	2008
Jorge Money	<i>en la exacta mitad de tu ombligo</i>	2009
Pablo Ohde	<i>panteo</i>	2009
Joaquín Areta	<i>siempre tu palabra cerca</i>	2010
Antología	<i>si Hamlet duda, le daremos muerte. Antología de poesía salvaje.</i>	2010
Rosa María Pargas	<i>hubiera querido</i>	2010
Emiliano Bustos	<i>gotas de crítica común</i>	2011
Luis Elenzvaig	<i>cuando seas grande</i>	2011
Nicolás Prividera	<i>restos de restos</i>	2011
Nicolás Correa	<i>virgencita de los muertos</i>	2012
Juan Aiub	<i>subcutáneo</i>	2012
Julián Axat	<i>musulmán o biopoética</i>	2013
Pádua Fernandes	<i>cálcio</i>	2013
José Carlos Coronel	<i>aquello que no existe todavía</i>	2013
Antología	<i>La Plata Spoon River</i>	2014
Julián Axat	<i>Rimbaud en la CGT</i>	2014
Luisa Marta Córica	<i>la niña que sueña con nieves</i>	2015
María Ester Alonso Morales	<i>Entre dos orillas</i>	2015

ANEXO II

Entrevistas realizadas a poetas hijos e hijas de la militancia perseguida en los setenta

Entrevista realizada a Emiliano Bustos el 10 de noviembre de 2017

E.T.: La primera pregunta que te quería hacer es cómo aparece la escritura y la poesía en tu formación, en qué momento empezaste a escribir. ¿Podés construir una narración en torno a ese momento inicial?

E.B.: La relación con la escritura aparece pronto, por lo menos desde el punto de vista de tener una relación con los libros, básicamente por mis padres, por mi viejo que era poeta y periodista y por mi vieja que siempre fue una gran lectora y además trabajaba en editorial Sudamericana, ella hacía las tapas de los libros, era pintora y ceramista. Entonces, en mi casa siempre hubo muchos libros y esa relación con los libros se dio de manera, primero física digamos, porque la mayor cantidad de cosas que había en casa justamente eran libros. Y cuando lo secuestran a mi viejo, yo tenía cuatro años, en el '76, fue una manera casi natural de tratar de relacionarme. Supongo que no lo configuraba de esa manera a esa edad pero bueno, estaban ahí los libros que él había tocado, ordenado, dispuesto, incluso durante bastante tiempo había un orden más o menos similar. Por lo menos en la casa en la que vivimos cuando se lo llevaron, ahí vivimos dos o tres años más y los libros estaban ordenados de un modo similar, las bibliotecas...Entonces creo que en un primer momento aparece eso. Y después, bastante después, aparece una necesidad de escribir, no sé si sabría decir bien un punto disparador específico pero más o menos en la adolescencia a los catorce, quince años, tuve una necesidad muy fuerte de escribir. En realidad ahí viví muchos cambios, una infancia muy complicada, mi vieja tuvo problemas de salud y yo viví con tíos, abuelos, en fin, pasé por toda la familia. Ese fue un lindo momento porque la recuperé a mi vieja, volvimos a vivir juntos, nos mudamos, entonces

todo eso disparó esa necesidad de empezar a escribir. Y ahí tuve un tiempito de escribir mucho, poemas, pero no me gustaba lo que escribía en ese momento, para nada. Guardé algunos textitos en una caja para recordar que todo puede llegar a ser (risas).

E.T.: ¿Fuiste a algún taller?

E.B.: Fui a un taller en ese tiempo que lo daba un tipo muy lector, Felipe Cervine, que siempre lo recuerdo con mucho aprecio, un viejo militante del Partido Obrero, muy serio en cuanto a lecturas, muy estimulante, lo hacía en el Movimiento Solidario de Salud Mental. Fue uno de los equipos de asistencia psicológica de los Organismos, el Movimiento estaba vinculado a Familiares de Detenidos y Desaparecidos por Razones Políticas. Ahí en el Movimiento estuve mucho tiempo haciendo terapia y demás y conocí a muchos hijos en ese tiempo

E.T.: ¿Habían desarrollado distintos grupos de contención para los pibes a lo largo de la década, no?

E.B.: Claro, de hecho el Movimiento fue el que se dedicó específicamente a trabajar con chicos, primero con niños y después con adolescentes y jóvenes. El Movimiento hizo muchos laburos y algunas de las primeras reflexiones teóricas, libros y demás sobre ese tema específico. Por el Movimiento pasaron Fernando Ulloa, Eduardo Tato Pavlosky, Marie Langer, gente muy grossa del campo de la psicología y de la salud mental. Fui a ese taller y despertó toda una serie de cosas. Después dejé de escribir poesía durante mucho tiempo y empecé a escribir como unos diarios, escribía y dibujaba, eran diarios ilustrados. Yo también dibujo y a dibujar empecé más temprano. Pero no escribía, era como que me había enojado con la poesía, o distanciado, no sé. En realidad esos diarios eran como merodeos de la poesía, escribía ideas: debería escribir un poema sobre tal cosa... Eran como diarios de aproximación a la poesía, una cosa así. En esa época leí mucho el *Diario* de Kafka, que fue una de las lecturas más fuertes que tuve en ese momento. Y viste que el *Diario* tiene una cosa muy fuerte de no tener una forma determinada que hace que sea muy atrapante, por lo menos a mí me resultó así. Y en un momento determinado empecé a escribir poesía de nuevo, empecé a largarme con algún poema, y ahí algo hizo click, y empecé a escribir a eso de los veinte, veintiuno.

E.T.: Que ya son los que están en *Cheetah* (2007)...

E.B.: En *Cheetah* y en *Trizas al cielo* (1997), mi primer libro

E.T.: Infiero por las numeraciones que tenías una cantidad enorme de poemas que fuiste seleccionando en distintos momentos...

E.B.: Exacto, *Cheetah* en realidad es como si fuera una precuela de *Trizas al cielo*. *Cheetah* es un grupo de poemas que a diferencia de mi primer libro, prácticamente no tiene ninguna edición. A los de *Trizas* alguna cosita les modifiqué, los edité de alguna manera. Esos dos libros forman parte del mismo grupo de poemas, ese fue un poco el principio en general.

E.T.: Bueno, antes de ir a los poemarios, me gustaría que vayamos al artículo que publicaste en *Hablar de poesía* n° 3 “La generación poética de los ’90. Una aproximación” (2000). Ahí realizabas un diagnóstico temprano, porque era al calor de los Noventa, de dos gestos que veías en la poesía que se escribía entonces. Por un lado cierto realismo, que se dio en llamar “rantifuso”, que de alguna forma según García Helder y Prieto reactualizaba una tradición de los Veinte, de los Sesenta, en los Noventa, mientras que por otro lado señalabas una fisura a partir de otro gesto que recuperaba una poesía más lúdica, más humorística y naif, relacionada con las voces de poetisas que manejaban una estética totalmente diferente. Allí anticipabas que el sentido de la poesía de los Noventa no estaba terminado, sí fisurado, y te preguntabas si no existiría ya una nueva generación que anticipara lo que sería la poesía del siglo XXI. ¿Advertís cambios o novedades en el panorama actual de la literatura argentina o pensás que estamos en una especie de repetición de lo que fue ese ciclo de los Noventa?

E.B.: A ver, por empezar haría la pequeña aclaración de que ese texto, que ya tiene unos cuantos años fue publicado en junio de 2000, lo había empezado a fines de 1999. Yo lo que vi era un panorama que en alguna medida se modificó en muchos aspectos, o sea, en aquel momento era imposible poder ver lo que iba a suceder a partir del 2003, concretamente porque todavía no habíamos llegado a eso, no se vislumbraba siquiera en términos políticos y sociales, de contexto ¿no?, estábamos en la mitad del gobierno de la Alianza. Me parece que durante algún tiempo se siguieron repitiendo algunas cuestiones de la poesía de los Noventa ligadas a la forma de escenificar las cosas y escenificarse como poetisas en el espacio. Un momento que yo identifico como bisagra –y para otra gente también supongo, habrá lecturas en ese sentido– es con la irrupción de la colección de Los Detectives Salvajes, el caso concreto de la presentación de la antología de *Si Hamlet duda le daremos muerte* (2010), la guillotina, Casas, todo eso que hubiese sido impensable unos años antes. Tener esa clase de mirada ya en retrospectiva o rupturista respecto de lo anterior, me parece que durante mucho tiempo hubiera sido impensable, porque Casas pasó a ocupar como mucha de esa gente un poco el lugar que Carrera y Bellesi habían ocupado en los Ochenta y Noventa. Supongo que debe haber otras

cuestiones que han ingresado al escenario de las que yo no estoy al tanto. Pero por algo también hubo una reacción como la de Freidemberg, Aulicino, Gruss, etc., reaccionaron de una manera muy curiosamente a la defensiva. Porque hay una confluencia que es bastante visible en esa antología y en esa colección que es la de los hijos y la de una mirada hacia nuestro pasado que evidentemente a estos poetas se les escapó o no quisieron ver. Entonces, me parece que ese es un momento muy puntual y disruptivo respecto de lo anterior.

E.T.: Bien, respecto de los dos estilos que marcabas cuando analizabas las poéticas de los Noventa. Anahí Mallol en *El poema y su doble* (2003) va a realizar una crítica desde una perspectiva de género cuando dice que esta poesía de mujeres también es política, realiza una lectura política de Laguna, Mariasch, y dice que en la supuesta poesía realista y política (Gambarotta, Llach, etc.) también convive un universo kitsch, superficial y humorístico. ¿Vos que pensás en relación a esto?

E.B.: A ver, yo no te haría una defensa cerrada de ese texto porque tiene casi veinte años, entonces sería muy necio de mi parte. Seguramente yo no vi un montón de cosas. Cuando agrupé a esos poetas que venían a mediados de los noventa, en realidad reproduje más nombres de mujeres porque tal vez es lo que yo vi en ese momento y porque además había cierta confluencia de poetas mujeres, Freschi, Mariasch, Laguna, toda esa gente. Pero es probable, seguramente es acertado lo que dice Mallol. También yo en aquel momento fui taxativo en la diferenciación, al haber marcado una especie de tajo y tal vez no existía de un modo tan marcado.

E.T.: Bueno, pero de alguna forma insertabas tu producción poética a partir de un trabajo crítico, de lectura, como dos movimientos complementarios. ¿Te parece que falta eso en las nuevas camadas de jóvenes poetas? Lo digo pensando en el prólogo que escribiste a *Si Hamlet duda le daremos muerte* donde hablás de los poetas de los Noventa y sus epígonos, aludís a cierta repetición y redundancia en cuanto a temas, en ver la política como un paisaje en lugar de poner el cuerpo y comprometerse en una praxis desde la palabra poética. Otra cosa que me parecía interesante era que decías que esa fisura que representaban las poéticas de mujeres en los Noventa, había que analizarla cuatro poemarios después, en el sentido de que encerrarse en ese gesto perdería toda crítica o novedad y pasaría a formar parte de un nuevo canon de la “boludez”, como dice Rubio a propósito de la poética de Laguna.

E.B.: Claro, yo ahí ponía la metáfora de *El tambor de hojalata*. En realidad yo en ese momento veía críticamente, en lo personal, ese lenguaje de la reposerita, el mundo Sarah

Kay, esa cosita tan de *baby cactus* de Marina Mariasch. Pero me pareció que al mismo tiempo era una forma de posicionarse, tal vez yo no vi en ese momento, como vos me acotabas de Malloí, que ese posicionamiento también podía ser político, tal vez en ese momento yo no lo vi. Pero sí veía que era algo distinto, que estaban diciendo otras cosas y que se estaban permitiendo decir otras cosas. Me parece que esa escenificación de la infancia también tenía que ver con una manera de no entender algunas cosas del pasado. Porque viste que Carrera también tiene en su poesía una cosa con la infancia pero es algo más terrorífico. En Carrera hay toda una dimensión, no sé si de novela psicoanalítica como dijo alguna vez Dobry, pero ingresan otras cosas. Me parece que estos chicos en ese momento tomaban una construcción del presente que yo vi muy apolítica, muy cómoda en cierto punto. Pero sí, me pareció que era algo distinto.

E.T.: En el prólogo de *Si Hamlet duda le daremos muerte* también planteás que era una palabra poética que circulaba dentro de núcleos relativamente cerrados, que dieron lugar a ese corredor “Rosario-Buenos Aires-Bahía Blanca”, cerrado al resto del país.

E.B.: Sí, sí...

E.T.: En ese prólogo, que escribiste diez años después del artículo de *Hablar de poesía*, confirmás la hipótesis de la continuidad, de hecho la mayoría de los poetas de los Noventa comienzan a editar sus poesías reunidas en editoriales prestigiosas como Gog & Magog o Mansalva a lo largo de los 2000, pienso en Alejandro Rubio, Fabián Casas, Marina Mariasch, Fernanda Laguna, etc. En el artículo de *Hablar de poesía* comparabas a los Noventa poéticos como el establishment de lo que los Sesenta poéticos rechazaban. Volviendo un poco al tema anterior de la guillotina, ¿pensás que Casas de alguna forma condensa esa síntesis, en cuanto a la imagen autoral que construye?

E.B.: En diferentes momentos me referí a Casas y me da la impresión que uno nunca dimensiona el poder que tiene alguna gente. Pero sí, Casas me parece un muy buen poeta, construyó una poética indudablemente personal, pero bueno, tuvo ese movimiento que supo describir muy bien, porque lo conocía más de cerca Edwards en una entrevista ya histórica que le hace *La guacha* en agosto de 2001. Él hace ahí una suerte de radiografía de la poesía de ese momento, muy certera, con el estilo de Edwards. En realidad Edwards es un personaje que un poco también ha transitado por la misa y la procesión, por los dos lados del mostrador (risas), pero siempre es un tipo lúcido. Y con respecto a Casas fue muy lúcido porque lo conoció bien, porque ellos estaban en la *18 whiskys* y antes en *La mineta*, había toda una serie de revistas en ese momento... Y bueno, Casas tuvo ese movimiento desde un lugar marginal pero siempre con la intención de no ser marginal,

me da la impresión a mí, hasta llegar a Emecé. Esos periplos nunca son gratuitos, porque en los Sesenta tal vez era distinto ¿no?, que se yo, Sudamericana publicaba poesía, hoy es una cosa mucho más excepcional que una editorial importante publique poesía y mucho menos la obra reunida de un poeta. Me parece que hay una construcción política que ellos quisieron hacer. Yo lo que le puedo criticar es que no haya leído la antología por ejemplo y que haya dicho: bueno pero ahí no hay nada que valga la pena o algo por el estilo. Es como una forma de cerrarse a la lectura de una mirada distinta.

E.T.: Similar a lo que pasó con la polémica en el blog de Irene Gruss, en la entrada “Acerca de guillotinas y destornilladores” (2010), nadie había leído la antología y hablaban de los comentarios de la presentación.

E.B.: Bueno, de hecho en relación a eso es muy simpático porque hace un tiempo se armó una reunión y estaban Freidemberg, Mallol, Cucurto y otra gente. En un momento sale el tema de la antología y alguien dice: ¿pero es cierto que quemaron un libro? (risas). Bueno, eso marca una gran ignorancia...

E.T.: Bueno, pero el exceso de la anécdota de alguna forma es síntoma del acto de romper con un consenso que se sintió amenazado...

E.B.: Claro, sí, en ese sentido fue muy lúcido Julián. Él tuvo la idea de la guillotina, le pidió a su amigo que hiciera ese objeto, esa instalación. Me acuerdo que cuando fue la presentación, que yo estuve, lo que le había comentado era que me parecía que la guillotina se iba a terminar comiendo a la antología. Pero me parece que Axat supo construir esa idea que también la definió muy bien Prividera, la de lo hamletiano. Eso es algo nuevo que me parece que ellos trabajaron muy bien e instalaron muy bien, no solo por el hecho de instalar sino de construir algo con cierto sentido y peso digamos. Se corresponde con algo, no es algo que está ahí y no tiene ligazón con nada en términos históricos.

E.T.: ¿Con qué poetas, artistas o textos del presente dialoga tu producción? ¿Contra qué líneas de nuestra literatura escribís?

E.B.: Si yo te tuviera que dar nombres, así puntualmente contemporáneos, te podría mencionar algunos de los que estuvimos hablando, Prividera, Axat. Yo vi algo en su momento con un poeta que me pareció muy interesante, con el que confluimos y nos cruzamos en un montón de cuestiones, eventos y demás, siendo más joven, que es un muy buen poeta, no sé ahora en qué anda, sacó una colección: Cristian De Nápoli. Bastante vinculado a los Noventa, en la construcción de su mirada, amigo de Casas o por lo menos en su momento lo fue. Siempre me interesó su obra y en un primer momento dialogamos.

Con Romina Freschi también tuve un diálogo importante porque colaboré durante bastante tiempo en su revista *Plebella*. Puedo nombrarte también a Lisandro González, de Rosario, a Reynaldo Jiménez y a Maximiliano Diomedi. ¿Contra qué escribo? No sé, he escrito bastante en casi todos mis libros, particularmente en *56 poemas*, el tercero, hay 10 o 15 poemas donde yo trato de construir alguna clase de diálogo o crítica hacia mis contemporáneos. Ahí sí probablemente estén algunas de las cuestiones que me preocupaban, esta idea de la objetividad, en cuanto al objetivismo, esta cosa de una mirada que tal vez se relacione con lo que hablábamos de Prividera respecto del cine argentino de los Noventa. Esa mirada de los Noventa que se pensó fundamentalmente ortodoxa, en el sentido de poder decir una serie de cosas y no otras sobre la realidad y frente a la que yo siempre me planteaba ¿y mi pasado donde lo pongo?. Supongo que esa fue una de las cosas que más me impulsaron a pensar críticamente ese momento. Tal vez no lo tenía claro en aquel tiempo cuando hice ese artículo de *Hablar de poesía* n° 3 pero sí, evidentemente es muy probable que tuviera que ver con eso. Yo siempre vuelvo mucho a la poesía de Nicolás Olivari por ejemplo, me encanta. Siempre lo tomo porque me parece que si tuviera que elegir un modelo de poeta de aquellos Veinte lo elegiría, también he leído a Tuñón por supuesto pero me parece que Olivari tenía una mirada muy moderna, muy social, muy histórica y además era como un perdedor, tenía muy leído a Baudelaire, toda una línea de poetas, y era también un desclasado, un tipo que vivía de su oficio que hizo algunos libros que me parece que son fundamentales. Pero bueno, también vuelvo a mi viejo, siempre está la lectura de mi viejo, y en mi poesía también ese diálogo...

E.T.: ¿Sentís que está más marcado ese diálogo en un nivel formal en los primeros poemarios?

E.B.: Puede ser, si es así en ese tiempo no era muy consciente, si te referís al primer libro, no era consciente. Después sí, surge con más conciencia pero en el sentido de establecer un diálogo, por ejemplo en *Gotas de crítica común* y en *Poemas hijos de Rosaura* (2016) hay una serie de cinco poemas que parten de una entrevista que le hizo mi viejo a Girri en *La Opinión*. Entonces, parto de ese hecho concreto, físico, que fue una entrevista que se hizo un día determinado, a una hora determinada, en una dirección determinada donde vivía Girri. En la calle Viamonte hay ahí una placa. Además ahí yo trabajo una cuestión que siempre me interesó que es la de los lugares físicos, calles, altura de la calle, qué edificaciones hay y establezco ese tipo de relaciones. Por ejemplo, ahora estoy escribiendo una serie de poemas para un nuevo libro en la que trabajo también cuestiones puntuales con mi viejo, momentos puntuales, un viaje, un texto que escribió que no

necesariamente tiene que ser poético, alguna persona que conoció, preguntas sobre esa relación, sobre ese momento...

E.T.: Editaste la prosa completa de tu padre, su poesía completa, desarrollaste la tarea de archivista desde temprana edad como tantos hijos de desaparecidos. ¿Crees que en tu escritura hay huellas de estos trabajos filológicos que permiten pensar a tu poesía como “archivística”? Lo que yo veo en los poetas de la colección de Los Detectives Salvajes es que pasaron de pensar un archivo poético recuperando la voz de los poetas desaparecidos para un nuevo contexto, a poner en función escrituras archivísticas, como que detrás de la elaboración del poema siempre hay un archivo y deciden ponerlo en escena. Por ejemplo, en *Musulmán o biopoética* (2012) de Axat con esa bitácora que tiene en el final del libro donde reúne todos los materiales pre-textuales como testimonios de juicios, artículos periodísticos, etc. que de alguna forma le sirve para escenificar el archivo con el que trabaja. En tu caso pienso en *Gotas de crítica común* y el poema sobre las anotaciones al margen de una antología mexicana de tu padre. Como que en la obra de tu viejo siempre hay un sector de la obra que sobra, algo que no cristaliza ni como prosa ni como poesía y que vos utilizás en tu escritura. ¿Cómo es ese trabajo a la hora de rastrear zonas que quedarían afuera de ese archivo posible de la obra de Miguel Ángel Bustos y que vos retomás para seguir produciendo nuevos diálogos? Porque además ese poema específicamente tiene un diseño como de nota al margen.

E.B.: Sí, porque hay toda una zona de la obra de mi viejo que eran las notas al margen, él anotaba mucho en los libros, anotaciones marginales, subrayados, hay toda una clasificación de cuando subrayaba, siempre con lápiz, pero cuando además de subrayar anotaba, cuando hacía una nota al pie. Fui coleccionando toda esa serie de textos o incluso arrancándolos. Por ejemplo, un poema de este último libro que estoy escribiendo es todo una nota al pie del libro de la *Prosa completa* que editó el Centro Cultural de la Cooperación, que es una nota al pie muy larga donde yo anoto un listado de obras que él pensaba en el año 75, abordar críticamente. Son como cuarenta títulos, entonces reproduzco esa nota al pie, como un trabajo mío que replica en ese libro y que puede replicar como poema, me lo pregunto...

E.T.: ¿Hiciste una lectura de esos textos que tenía pendientes para trabajar?

E.B.: En algunos casos sí pero en otros no

E.T.: Porque era muy heterogéneo: literatura, historia, filosofía y debates muy actuales del momento, que hoy en una revista de actualidad serían impensables.

E.B.: Sí, sí, tenía un registro muy amplio. Eso tiene que ver con un momento de la cultura que lo refleja bastante bien Freidemberg en la contratapa cuando habla de una amplitud de miras que hoy sería imposible o impensado... O leo otras cosas que tal vez no leí cuando trabajé con la obra crítica de mi viejo, como por ejemplo la crítica que hizo, y la reproduzco también como poema, Eduardo Romano en la revista *Los libros* que se llama “El último de los malvados”, que probablemente sea el único que hizo una crítica tan negativa a mi viejo, a *El Himalaya o la moral de los pájaros* (1970). Hizo una crítica que yo pienso que ahí había algo personal porque era con mucha mala leche y el final de la crítica es de antología porque le recomienda a mi viejo, en el año 70, que piense que los únicos malditos, o algo así, son los que están padeciendo la cárcel, la persecución. Y yo supongo que él se habrá arrepentido después del 76.

E.T.: Sí, en parte la escritura de tu viejo iba a contracorriente de lo que se esperaba de un poeta del momento ¿no?

E.B.: Claro, porque Romano venía más del peronismo, de otra estructura, de otro pensamiento respecto a lo que debía ser la escritura y por eso en esa crítica lo que critica también es la cuestión de las circulaciones, del circuito de Pellegrini, del surrealismo argentino, hace toda una lectura de eso, creo que por elevación le tira palos a otras cosas. Lo que pasa es que ese final podría ser tranquilamente su epitafio, como crítico por lo menos.

E.T.: En 2007 publicaste *Cheetah* en *El Suri porfiado*, la selección la realizaste a partir de escritos realizados entre 1993 y 1995, justamente el año de la conformación de H.I.J.O.S. En el poemario hay un trabajo sobre la huida y los peligros de la reencarnación como parodia. Hay dos poemas “Neutral” y “No puedo capitalizar” que llaman la atención porque de alguna forma dan cuenta de una estructura de sentir previa a la irrupción de H.I.J.O.S.. En el primero decís: “Ojalá pudiera participar alguna vez / en una geografía neutral / y moverme únicamente en el horizonte / y ser un punto que alguien / mira de lejos”. Hablás ahí de un deseo de ser neutral, indiferente y al mismo tiempo de su imposibilidad. Por otro lado, en el segundo poema decís: “Hoy, / la plaza más negra / es el resultado de los pulsos zombis. / Las revueltas son necesarias / porque llevan la noción de los rayos”. Esto lo relacionaba con lo que también plantea Prividera en relación a la anomia de los jóvenes de los Noventa, ciertas representaciones de esta juventud como vagabundos con dislexia, consumidores de la cultura de masas, que tan bien construye Gambarotta en *Punctum* (1996). ¿Qué significó en tu vida la experiencia de H.I.J.O.S., llegaste a militar en la organización?

E.B.: No, no, yo cuando se conforma H.I.J.O.S. en el 95, fines del 94, oficialmente en el 95 en realidad, ya venía retirándome de una familiaridad con respecto a los Organismos con los que tuve más relación o vínculo como Familiares, con la gente del Movimiento Solidario de Salud Mental y demás. Sí, tuve mucha relación porque antes de la conformación de H.I.J.O.S. conformamos una suerte de colectivo, mini colectivo en relación a lo que iba a ser H.I.J.O.S., con todo un grupo de chicos que habíamos confluído en unos talleres en el Movimiento Solidario de Salud Mental, talleres que se hicieron en cuatro países afectados por el terrorismo de Estado: Argentina, Chile, Guatemala y El Salvador, entre el año 91 y 94 más o menos. Allí hicimos toda una serie de producciones, se hizo un libro colectivo, se hizo una obra de teatro, yo escribí algo sobre esa producción en la perspectiva de la posmemoria y demás, como una especie de antecedente ignoto cuando todavía ni siquiera estaba planteado el tema de la posmemoria. Marianne Hirsch estaría escribiendo sus artículos. Es una obra que se hizo en entre el 93 y el 94 y ahí participábamos varios hijos. Actuamos con otro chico y otro pibe hijo de Miguel Alberto Camps, uno de los tres sobrevivientes de Trelew y después desaparecido, hizo la música. Otra chica hizo la escenografía, todos hijos éramos. Fue una construcción que podría vincularse a esta cuestión de H.I.J.O.S., lo que no teníamos era una construcción política, éramos muy chicos también, teníamos alrededor de veinte, podría haber existido, pero bueno no se dio en todo caso eran los primeros años de Menem, plena impunidad, todavía no estaba la cuestión de los escraches. Es decir, todavía había una serie de cartas que no se habían jugado y esa fue mi participación más fuerte en lo que podríamos pensar como un grupo de hijos. Todavía sin todas esas configuraciones que se iban a dar después. Cuando surge H.I.J.O.S. ese ciclo ya estaba terminado, habíamos hecho la obra, esa producción colectiva, y yo estaba como yéndome hacia mi escritura, hacia otras cosas, me casé, pasaron otras cosas en la vida y la construcción de H.I.J.O.S. no la vi de cerca. Vi sus irrupciones políticas en la calle y los escraches, toda esa cuestión. Con las vueltas del tiempo me fui cruzando con hijos y es como que me daba la impresión de que H.I.J.O.S. ya había cristalizado toda una serie de cosas y yo ya no me sentí en condiciones de ingresar en esa construcción. Amén de que tengo mis diferencias también, que nunca quise ser nada más que un hijo, no estoy diciendo que los hijos no hayan querido ser nada más que hijos. Prividera lo marca muy bien cuando define estos tres lugares, el de los hijos que repiten el ideario de los padres sin un intermedio crítico, los hijos de los Noventa que lo ignoraron completamente y no se relacionaron con el pasado en término de

entender la historia, etc. y un punto intermedio que es esta cuestión hamletiana de los que se preguntan por el pasado pero también lo critican...

E.T.: Bueno de alguna forma *Poemas hijos de Rosaura* deconstruye esta idea de ser nada más que hijo de desaparecidos y abre el juego a una multiplicidad de hijos que hacen estallar una definición cerrada.

E.B.: Y claro, porque creo que es así y debe ser así. Esa construcción del siluetismo, de las siluetas fue muy importante en su momento, como el logo de Familiares, que son figuritas tomadas de la mano, pero esa cosa del siluetismo también es peligrosa extendida en el tiempo. El siluetismo es peligroso en términos de construcción de personalidad, de identidad porque bueno qué hay adentro de esas siluetas, puedo poner cualquier cosa, ¿dónde estoy yo? ¿es la silueta sólo de mi padre? O sea el único habitante de la tragedia no fue mi padre, mi padre fue la figura central de la tragedia si querés porque a él lo asesinaron, pero digamos que la tragedia se sigue contruyendo, tragedia, drama como quieras llamarlo. Después también la construcción de los H.I.J.O.S. la vimos de cerca, acá, en el ámbito específico del Espacio de Memoria de la exESMA. Y bueno, yo también fui crítico de muchas cosas, no lo dije en ningún lado porque no tuve oportunidad pero siempre lo pensé conversándolo con compañeros, no todas las construcciones que se hicieron acá me interesaron.

E.T.: ¿En qué sentido lo decís, como que se perdió algo de la horizontalidad de la Red que en un momento se planteó y pasó a ser algo más verticalista?

E.B.: Bueno, acá lo que irrumpe también es la generación de una construcción desde el Estado y la burocracia. Empiezan a aparecer otros factores que volvieron también miserables muchas cosas, miserabilizaron muchas cosas. Más allá de que esto es una construcción formidable, que más allá de las críticas que le podamos hacer al memorialismo, me parece que es un espacio que se ganó en la anterior gestión y que si no se pudo desarmar es porque es lo suficientemente fuerte, o sea más allá de todos los embates y demás. Quiero decir, soy crítico desde adentro, no saldría a decir cosas...pero bueno

E.T.: Justo en relación a esto que me decís, en *Trizas al cielo* hay en un poema que se llama "Rumbo" que dice: "mi intuición es la cima de las trizas". Veo ahí una necesidad del momento, de abordar los problemas políticos y estéticos a partir de la intuición antes que de un razonamiento programático. Me gustaría preguntarte cómo lo pensaste vos a ese libro.

E.B.: Sí, en aquél momento era así totalmente. Los poemas de *Trizas al cielo* son poemas muy breves, de un carácter más simbólico, más cerrado por momentos herméticos y yo lo pensaba básicamente como una construcción intuitiva. La poesía para mí era la intuición antes que nada, en aquel momento por lo menos. Tenía que ser así, era así y la vivía de esa manera, coincidió con mi juventud también lógicamente, pero fue un momento de mucha intensidad y yo realmente lo vivía de esa manera. En ese sentido era como un viaje permanente. Pero sí, el primer valor era la intuición, después eso como que se dio vuelta en algún momento.

E.T.: Por otra parte, las trizas remiten a un paisaje desolador en los Noventa, hay cierta recurrencia de los barcos, la deriva, la soledad, sin embargo el poeta puede elevarse a cielos tutelares que hibridan una búsqueda metafísica y religiosa con una reivindicación de las tradiciones de los Setenta. En este sentido, me gustaría preguntarte ¿cómo pensabas entonces y cómo pensás hoy la poesía?

E.B.: Y es un espacio magnífico el de la poesía, lo sigue siendo, quizá sea el único espacio en el ámbito del arte de total libertad. Me parece que hay otras lógicas que aparecen en el mundo de la pintura o de las artes visuales o de otras disciplinas artísticas que están más relacionadas con el Sistema. En la poesía eso sigue siendo, salvo que te conviertas en Casas o un poeta del Sistema, ese diálogo con la tradición poética, con la cultura, con la historia es de máxima apertura.

E.T.: En 2007 comenzaste el proyecto editorial *El suri porfiado* junto con Carlos Aldazábal, contame un poco qué es lo que se propuso esa colección de poesía y qué política de la literatura quería expresar. ¿Seguís en la editorial?

E.B.: No, no, fue la iniciativa de Carlos, la idea fue suya. Yo lo acompañé en realidad porque en aquél momento teníamos un cierto recorrido hecho, alguna amistad. Él tenía la obsesión de publicar a gente de Buenos Aires pero también de otras provincias y entonces lanzó esa serie de los primeros diez libros. Ahí, en esa oportunidad, estuvimos juntos y después nos distanciamos.

E.T.: A mí me parecía interesante porque justo lo arrancan el mismo año que Los Detectives Salvajes, 2007. Dos proyectos editoriales que de alguna forma vienen a desacomodar un poco el campo literario, a insertar nuevas voces. Hay en ambos un trabajo de rescate, así como Los Detectives publica poemarios de militantes de los Setenta, El suri rescata voces de provincias...

E.B.: Sí, Canal Feijóo, Bustriazo Ortiz, el poeta de La Pampa. Aldazábal es un poeta y es un lector muy formado, tiene toda una lectura de la tradición de la poesía del norte, en

general del país. Como él es salteño tiene una vocación muy interesante de intentar armar un mapa más amplio y eso es un aporte de él seguramente. Habrá habido otra gente pero él hizo un aporte muy importante en ese sentido. El suri estuvo muy bien direccionada en ese aspecto.

E.T.: ¿Del catálogo qué es lo que más te interesa?

E.B.: *Penúltimo poema del fútbol* de Canal Feijóo, *Elegías de la piedra que canta* de Bustriazo Ortiz, *Neo* de Julián Axat. Publicó también un amigo que vive hace muchos años en España, Eduardo Sívori, un animador allá a fines de los Ochenta, principios de los Noventa con algunas revistas que eran como una versión más nac & pop de lo que eran los *18 whiskys*. Tenía una publicación en la que colaboré, *Epitafio Excultural* se llamaba. Las primeras cosas que publiqué eran dibujos, no poemas, y salieron ahí. Se fue a España en 2001 a partir de la crisis pero en aquel momento le hacía como una especie de aguante y discusión a toda la gente de *18 whiskys* desde un lugar de una tradición más peronista, otra lectura digamos. Y ahí publicó en el Suri una serie de poemitas *La africana y otros poemas* se llamaba, yo le escribí un prologuito. No tengo presente ahora todos los títulos del catálogo...

E.T.: Rodrigo Galarza, Tomas Watkins...

E.B.: Claro, bueno Tomás es un buen poeta del sur, un tipo muy curioso que siempre está movilizandando cosas allá, invitando gente, armando movidas en relación con la poesía. Esta bueno lo que hizo Aldazábal, no sé ahora en que anda...

E.T.: ¿Y el contacto con él como surge trabajaban juntos en el Centro de la Cooperación?

E.B.: Con Aldazábal nos conocimos a fines de los Noventa cuando yo publiqué *Trizas*, él un año antes había publicado *La soberbia del monje* (1996), muy buen libro, después iba a publicar *Por qué queremos a Quevedo* un poquito antes de que yo publicara *Falada* (2001). Nos fuimos siguiendo el paso con algunas publicaciones y coincidimos en lecturas y en lugares, en ese tiempo leímos decena de veces juntos, con otra gente también. Por ahí andaba De Nápoli también, con Carlos Battilana nos hemos cruzado también, con Alejandro Ricagno, veníamos de diferentes lugares. Pero bueno, con Aldazábal por algún tiempo coincidimos, teníamos algunas ideas más o menos similares respecto a la poesía de los Noventa, y después coincidimos en el CCC. Él después terminó en el Espacio Juan L. Ortiz y más o menos para esa época nos distanciamos.

E.T.: Claro, porque de alguna forma la polémica que se había generado en el blog de Irene Gruss tendía a mezclar la participación de ustedes en instituciones como el CCC

con sus poéticas y con sus posturas políticas, como por ejemplo cuando Jorge Fondebrider les dice que “viven de las migajas que les tira el degradado PC peronizado”...

E.B.: Sí, Aulicino, Fondebrider han ido al CCC. Pero es muy raro lo que pasó con esa gente porque a Freidemberg yo lo conozco, hace muchos años que no tenemos trato pero es un tipo inteligente, un crítico inteligente, me da la impresión que es mejor crítico que poeta. Y es muy curioso porque son conocedores de las vanguardias, de las discusiones que se han dado, históricas, o sea que se hayan sorprendido de una manera tan pacata respecto a lo que pasó con la guillotina probablemente hable más de una construcción política respecto de eso. Un posicionamiento, como decíamos al comienzo a la defensiva. Y aparte una defensa tan cerrada de la situación, del libro, de si se guillotina un libro y el autor, etc...

E.T.: Un fetiche con el objeto (risas)...

E.B.: Fondebrider habló de acto terrorista, las citas son de antología. Además el hermano de Fondebrider es uno de los fundadores del Equipo Argentino de Antropología Forense, junto con “Maco” Somigliana y otros. Ojo, lo digo como una cosa curiosa que haya hablado de terrorismo, aparte sabiendo que buena parte de los supuestos terroristas éramos hijos ¿no? Es una construcción muy extraña...

E.T.: ¿Hay un temor de preservar lo propio que se ve amenazado?

E.B.: Es una cuestión que tiene que ver con esto tan viejo del temor a perder los espacios, que se da en la poesía, en la política, que vemos como una repetición histórica...

E.T.: Muy interesante. Volvamos a los poemarios, en *56 poemas* (2004) ensayás un plano de composición que va a ser muy productivo en *Gotas de crítica común* (2011), ¿qué posibilidades expresivas te brindan los pseudo alejandrinos, versos que van de las 14 a las 16 sílabas y cierta estructura clásica desde lo formal?

E.B.: En realidad yo no soy..., me acuerdo que esas cosas de la poesía versificada las conversaba mucho con Ricardo Herrera que en el tiempo que yo publiqué el artículo en *Hablar de poesía* la dirigía junto con Luis Tedesco, un excelente poeta. Conversaba estas cosas y me acuerdo que Herrera que es un poco fundamentalista, no del aire acondicionado sino de los versos, decía que el que no conocía la poesía desde ese punto de vista, bien formal de la poesía clásica, no estaba en condiciones de escribir una poesía que pudiera ser considerada importante. Bueno, tal vez en ese sentido yo no debo ser un escritor de poemas importantes. Yo no cursé Letras, no tengo un conocimiento muy formal, si aparece esto que vos me señalás es probable que aparezca por otros motivos. Cuando era chico leí mucha poesía popular, el romancero, sonetos, poesía clásica. En esta

forma un poco desordenada que tenía de acercarme a la poesía de mis viejos iba absorbiendo toda esa literatura y había muchos libros de literatura infantil en verso que me había comprado mi viejo y hay como una musicalidad que me quedó muy fuerte y siempre la llevé, me quedó dando vueltas en la cabeza todavía hoy. En la adolescencia sí, leí mucha poesía del Siglo de Oro, tal vez esa música venga de esa zona, se construye desde ese lugar, una persistencia que viene de ahí

E.T.: Una cosa interesante que veía es que más allá de las críticas que realizás a la poesía de los Noventa, *Gotas de crítica común* es el más noventista de tus poemarios, ahí afloran imágenes, usos lexicales en concordancia con elementos de la cultura popular y de masas. ¿Cómo fue la elaboración del poemario, teniendo en cuenta que se insertaba dentro del proyecto de Los Detectives Salvajes?

E.B.: Son un grupo de poemas que fueron apareciendo con el tiempo, algunos más viejos, el grueso de los poemas los escribí entre 2005 y 2010, pero hay algunos de fines de los Noventa como por ejemplo “El nadador” que es sobre el cuento de John Cheever. En realidad más que sobre el cuento sobre la película de Frank Perry y Sidney Pollak con Burt Lancaster que a mí me fascinó cuando la vi en la adolescencia. La pasaron en esos ciclos de Canal Siete, de pedo la vi un domingo a la tarde. Me fascinó por muchos motivos, el nadador que sale a nadar por las piletas del vecindario, va de pileta en pileta nadando, hasta que al final llega a su casa y su casa está vacía, como abandonada. “Militante” también es un poema bastante anterior, “Italianito 1982” y después con los otros poemas me quería salir de ese lenguaje más cerrado que hay en *56 poemas*, de esa unidad formal bastante presente en todos los poemas y hacer algo más liviano en el sentido de utilizar menos palabras, adjetivar menos, puntualizar algunas discusiones no sólo con la poesía sino con otras cuestiones. De alguna forma “Ausencia” habla de eso, hablo de mi viejo y planteo que acompañaría a visitar tumbas que no imaginaba, esta idea de pensar con respecto al pasado y a mi viejo una mirada que se permitiera ser un poco menos indulgente respecto de algunas cosas. También está la intención de construir un arte poética, un poema donde se involucre una visión de la poesía y de la vida y eso lo intenté por lo menos en algunos poemas de ese libro, por ejemplo en “Lacerda” que remite al elevador de Bahía, encierra un momento de mi historia, de mi vida, pero también de la poesía, eso es lo que quise hacer, ese fue el intento en algunos de los poemas. También la irrupción de mi hijo que ya aparece en *56 poemas*, en dedicatorias. Pero la cuestión muy fuerte de la voz, del silencio, porque mi hijo tiene autismo, entonces aparece esa cuestión de la música, en el antepenúltimo poema de *Gotas de crítica común*, de querer dialogar

con él. En *Poemas hijos de Rosaura* también. Eso es algo que trabajo y que me demuestra que no soy sólo un hijo. Porque a veces el pasado te hace olvidar el presente. En “La generación de hijos” pongo una cita de Prividera que está muy buena: “Hablo a mi generación, cuya blanda tragedia fue tener un gran pasado por delante”. De eso hay que ser consciente ¿no? Un poco uno tiene que crear palabras para el presente sabiendo que esas palabras fueron construidas en tu propio pasado, en tu propia historia, pero que tienen que funcionar también para el presente, no solamente para responderle a los fantasmas.

E.T.: ¿El vínculo con Axat y Aiub cómo se dio? ¿Tenías conocimiento de la colección?

E.B.: No me acuerdo si ya conocía la colección. Me contactó Julián porque él quería hacer algo con la poesía de mi viejo y en ese momento justo ya Pellegrini estaba por publicar la poesía completa. Él tenía los trabajos en prosa que publicó el CCC, los había leído, viste que Axat es muy sistemático cuando lee, una visión muy integral de lo que es en términos generacionales un texto. Entonces a partir de ahí empezamos a dialogar, él me dedicó un poema, yo le dediqué un poema, de hecho en el libro que estoy preparando ahora hay dos o tres poemas que trabajo a partir de poemas suyos. Él en *Rimbaud en la CGT*, que es un gran libro, escribe un poema que se llama “Enciclopedia china a Miguel Ángel Bustos” y se lo dedica a mi hijo, Mateo. Se empezó a dar un dialogo poético generacional que hemos mantenido en el tiempo. A Juan lo conozco menos, tuve menos oportunidad de dialogar.

E.T.: En una entrevista de 2007, le preguntaron a Leónidas Lamborghini cuál era su visión de la poesía argentina actual y te mencionaba como parte de sus poetas preferidos junto con Rubio, Casas, Raimondi, Gruss, Durand, Bértola, Monteagudo. ¿En qué se distinguiría tu poética de la de estos otros autores? ¿qué pensás sobre sus obras?

E.B.: Algunos los leí, no sé si todos, pero Raimondi me parece que es un muy buen poeta, especialmente *Poesía civil* (2001). El problema que vi en su momento con este libro es que tenía un planteo en el que siempre conocía el final de los poemas, se veía hacia donde iban dirigidos. Igual, me parece que es un gran libro, que trabaja desde una perspectiva histórica y social muy interesante, es muy interesante el trabajo que hace, la recuperación desde los archivos en muchos casos. En su momento fue muy novedoso, muy bien recibido, muy leído.

E.T.: En una entrevista que le hicieron a Julián Axat en la Facultad de Humanidades de la UNLP en 2015 él consideraba a *Poesía civil* como un punto de inflexión, a partir de ese libro decía, fue posible pensar otras formas de escritura en relación a lo que eran los Noventa poéticos.

E.B.: Sí, es muy probable, aparte no lo conozco personalmente pero he leído entrevistas y es un tipo muy formado, con una visión muy amplia respecto de lo histórico, de lo social. Con respecto a muchos de estos poetas siento que lo que me diferencia es cierta intención lírica, cierta vinculación con la emoción, no sé qué pensarán ellos...

E.T.: ¿Tuviste trato con Leónidas?

E.B.: Sí, Leónidas siempre fue muy generoso, estuve algunas veces en su casa, le llevé mis libros y generosamente escribió la contratapa de *56 poemas*. Hacia fines de los Noventa me relacioné con él, era un tipo muy cálido, además de un gran poeta. Al mismo tiempo, muy sesudo, muy crítico y muy copado con la poesía, todo el tiempo pensando. Me acuerdo una vez que lo fui a ver y se había colgado con un aviso, no sé si era de una cerveza que decía algo así como “bebe de mí bebé” (risas), entonces se había colgado con esa circularidad, con la música, era un tipo fantástico y muy abierto con sus lecturas. Además no tenía necesidad de mencionarme, eso lo diferencia de otros poetas. Cuando lo conocí a Carrera no me causó una buena impresión, es un gran poeta, sabe mucho, ha escrito grandes libros pero personalmente era todo lo contrario de Lamborghini.

E.T.: ¿A Alejandro Rubio, a Irene Gruss los has leído?

E.B.: Sí, de Rubio leí *Música mala*

E.T.: Que ganó el Primer premio del concurso de VOX

E.B.: Sí, es un buen poeta. Yo conocí a varios de esos poetas en lo que era en aquél momento la Biblioteca Tuñón, que no sé por qué quedaba en la casa de Evaristo Carriego.

E.T.: Donde estaba Juan Desiderio

E.B.: Claro, te estoy hablando de fines de los Ochenta, primerísimos Noventa. Ahí los conocí a todos en aquél tiempo. Muchachos, Desiderio, Edwards, que se reunían en torno a una mesa y leían poemas y discutían. Eso era la poesía de los Noventa en ese momento. Yo los recuerdo así, todos reunidos en torno a una mesa. No había puesto sus garras el Sistema todavía sobre los poetas de los Noventa. Y me acuerdo que era interesante porque se daba el cruce con los poetas de los Sesenta, me acuerdo de haber ido ahí a lecturas con Szpunberg y Alberto Pipino. Era una mesa ovalada o rectangular, no me acuerdo ahora, todos sentados alrededor y ahí estaban estos chicos en aquél tiempo con Szpunberg y Pipino que serían tipos de cincuenta, los poetas que venían de los Sesenta y estaban volviendo al país, en el caso de Szpunberg. Pipino ya había vuelto a mediados de los Ochenta. Szpunberg viajaba, iba y venía.

E.T.: Es interesante que de alguna forma el que los recupera y los trae nuevamente al presente es Mangieri ¿no?, que los editaba a todos.

E.B.: Sí claro, bueno Casas, García Helder y también Szpunberg. Ahí confluían. Ese era un momento lindo, a mí me llamó la atención después con los años porque yo los dejé de ver durante mucho tiempo y cuando me los crucé de nuevo ahí ya me pareció que se habían transformado en otra cosa. Bueno a lo mejor porque eran jóvenes, pero había un trato más cálido.

E.T.: En la muestra de 2013 en el Centro Cultural Borges realizaste un montaje entre los poemas y las ilustraciones de Miguel Ángel y las tuyas. ¿Considerás que el dibujo en tu caso complementa la escritura de una manera semejante a como lo entendía tu viejo?

E.B.: Sí, fue una muestra de sesenta y pico de dibujos, cuarenta y pico de mi viejo y el resto mío. La muestra surgió de una idea de Yuyo Noé en un espacio que dirige o dirigía con Eduardo Stupía llamado *La Línea piensa*, fundamentalmente dedicado al dibujo como expresión. Noé había sido muy amigo de mi viejo, incluso yo durante mucho tiempo tuve un dibujo que le había regalado Noé a mi viejo, un retrato de Artaud. Él me llamó una vuelta, me dijo que estaba interesado, quería hacer una muestra con dibujos de mi viejo y míos. Cuando yo era adolescente lo conocí en la casa de Zito Lema donde también estaba me acuerdo Norman Briski, que me vio muy tímido y me ofreció tomar clases de teatro, pero no me animé. Entonces Noé pensó en hacer esta muestra y ahí yo empecé a conectar toda una serie de materiales, fundamentalmente dibujos de mi viejo, pero también en la muestra había como una vitrina con objetos, mi viejo era un amante del objeto libro, de las publicaciones, del armado y tenía algunas ediciones propias.

E.T.: ¿Anteriores a la publicación de los libros?

E.B.: Paralelamente o incluso a veces con cartulinas de colores, a veces las armaba de una manera muy relacionadas con la estética del fragmento. En algunos casos son ediciones que bien podrían haber sido minimalistas en algunos aspectos, por las construcciones que hacía. Por ejemplo, él era un amante de las ilustraciones de la Edad Media que están llenas de colores. Entonces tuvieron la idea de hacer esa muestra y colectaron todo ese material, se armó en el Borges pero lamentablemente terminó de manera abrupta porque era una muestra que iba a durar dos meses y antes de cumplirse un mes se robaron un cuadro de mi viejo. Como no me podían ofrecer ninguna garantía de seguridad decidí bajarla. Ellos acompañaron la decisión y escribieron un texto que salió publicado en *Página/12* en donde expresaban que acompañaban la decisión de dar de baja la muestra. Además, con mi viejo yo hacía dibujos, como todo chico que hace dibujos con su papá a los tres, cuatro años, pero me quedaron unos cuantos de esos dibujos

y eso también formó parte de la idea de esta muestra. Es el único lugar artístico en el que llegué a compartir un pequeño momento con mi viejo.

E.T.: Que de alguna forma lo retomás en la tapa de *Poemas hijos de Rosaura*...

E.B.: Claro, es un dibujo con mi hijo, lo hicimos a media y la contratapa.

E.T.: El último dibujo que aparece en *Poemas hijos de Rosaura*, de un personaje chino, recuerdo que fue publicado en una contratapa de *La guacha*, en 2004 aproximadamente con un poema de Basho si mal no recuerdo. ¿Publicabas en *La guacha*?

E.B.: Sí, es un dibujo de fines de los Noventa. Publiqué al principio cuando *La guacha* tenía esa intención de discutir con *Diario de poesía*, en menor medida con *Hablar de poesía*. Porque de hecho en *La guacha* escribía por ejemplo Javier Adúriz, que escribió alguna vez en *Hablar de poesía*. Había algunas cuestiones en común más allá de que fuesen dos publicaciones totalmente distintas, desde lo formal, desde los alcances incluso, porque *Hablar de poesía* era una revista libro, con más pretensiones si se quiere en algunos aspectos. En un primer momento, incluso antes de que yo colaborara con ellos, en *La Guacha* publicaron una especie de selección de libros editados recientemente que iban acompañados de un breve comentario y me sorprendió que estaba *Trizas al cielo*. Ellos tenían la intención de generar una cosa disruptiva respecto de ese momento, después ya les perdí el rastro porque me parece que se abrazaron a una especie de nicho de lectores y me parece que se quedaron ahí, como si hubiesen dejado de discutir con el presente.

E.T.: Bueno, hace poco salió el número 46 festejando los 20 años, hacía años que no la leía y la compré para ver en qué andaban, me dio la impresión de que se volvió un proyecto bastante endogámico, nada que ver con lo que recordaba que publicaban 10 años atrás.

E.B.: Sí, sí, los criticaban muchas veces por esta cuestión de que no venían del palo, que tenían una lectura un poco salvaje o no muy ilustrada pero me parece que tenían una intención interesante al principio, leían otras cosas...de hecho a mí me contactan a partir del trabajo de *Hablar de poesía*, y bueno ahí escribí algún artículo, alguna cosa.

E.T.: Para terminar ¿qué es lo que sentís que queda afuera de los poemas y afuera de los dibujos para buscar la complementariedad? Por ahí en el último poemario esto está más claro con las ilustraciones que van dialogando con los poemas.

E.B.: Sí, yo creo que hay un diálogo, siempre me da la impresión que a un lenguaje le falta algo que el otro tiene y viceversa, se complementan en ese sentido, se van encajando, y de hecho en mi último libro, el que estoy escribiendo, traté de incorporar algunos dibujos que irrumpen en los textos, algunos garabatos y toda una serie también de

tachaduras en algunos poemas, jugando con ciertas cuestiones del espacio, del blanco y el negro, haciendo surgir palabras, creo que sí se complementan, definitivamente, dialogan todo el tiempo, además son dos lenguajes que me acompañan. De la misma manera cuando hice teatro en su momento, es un lenguaje que se me incorporó muy fuertemente por el lado de los diálogos, me acuerdo que en su momento cuando hice teatro fue un disparador el tema de estar obligado a interactuar en el escenario, necesariamente, y eso se incorporó mucho en mi escritura, me ayudó mucho.

E.T.: ¿Estudiaste teatro?

E.B.: Sí, no hice un estudio completo pero hice dos años. Un año hice en la escuela de Alejandra Boero, que era una vieja maestra que venía del teatro independiente, del Teatro del Pueblo, etc. y después hice un año con Roberto Saiz que en aquél momento había conformado el grupo Los volatineros con otros artistas. Seguí teniendo una relación con el teatro porque mi mujer, Rosaura Berecoechea, es profesora de teatro y la conocí justamente en la escuela de Alejandra Boero, así que hacer teatro fue muy importante.

E.T.: ¿No se te ocurrió escribir una obra?

E.B.: Me encantaría hacerlo pero no sé, por el momento no se dio. Me gustaría escribir una obra con mi mujer.

Entrevista realizada a Tania García Olmedo el 13 y el 14 de junio de 2020

E.T.: ¿Cómo llegaste al equipo del Movimiento Solidario de Salud Mental? ¿Habías vivido en el exilio? ¿Dónde militaban tus padres?

T.G.O.: Llegué al taller a través de Kuni, Rosa Maciel. Kuni fue una de las personas que dirigió el proyecto y los talleres, en ese entonces era terapeuta de mi madre. Ella le preguntó a mi mamá si a mi hermano Sergio y a mí nos parecía participar en los talleres. Mis padres, Ximena y Nelson, se exilian de Chile en el '73. Yo nazco en el exilio, en Mendoza, en 1974. Ambos militaban en la Juventud Socialista. Mis padres se separan en Mendoza y al tiempo mi madre forma pareja con Hugo, argentino, que venía con su hijo Sergio escondiéndose. A su compañera la habían chupado en el '76. Hugo militaba en el PRT y estaba semiclandestino. Con esta nueva constelación familiar nos exiliamos. Primero fuimos a Brasil, luego a Suecia, luego a México y retornamos a Argentina en enero de 1984. Antes del exilio a Brasil, Hugo estuvo preso. Cárcel común por sospecha de actividad política. Como entró legalmente una abogada logró sacarlo. En ese momento su vinculación al Partido no era conocida por quienes lo tenían, creo que fue en Santa Fe, no lo recuerdo. Nelson en su momento regresa a Chile y entra a militar clandestinamente. Sé poco de él durante ese período. Sí que fue secuestrado al final de la dictadura chilena, creo que en el '84, '85. Su compañera entonces tenía contactos diplomáticos en Bélgica y movió cielo y tierra. Su caso fue denunciado internacionalmente y se lo buscó y se lo

encontró rápidamente, pero llevó poco más de un año para su liberación. Durante ese tiempo fue torturado metódicamente. Hugo también, en la cárcel común. Esto lo menciono porque quienes fuimos hijxs con padres sobrevivientes, crecimos con padres con serios trastornos emocionales y creo que ahora se habla más abiertamente sobre esto y otros temas, pero no se hizo por mucho tiempo y no sé cuánto de esto se habla aún ahora. Por otro lado, sí hay una militancia cuasi legendaria de mi abuela, Rosa, dentro del PC chileno y con distintos hitos. Resumir a Rosa es imposible. Mi madre comenzó en la Juventud Comunista casi de niña, luego se pasó a la Juventud Socialista con Nelson.

E.T.: A la distancia, qué balance hacés de esa experiencia, ¿seguís teniendo vínculo con algunos integrantes?. La pregunta está orientada a pensar si sentiste que fue un espacio importante para la socialización y para comenzar a construir memorias contrahegemónicas sobre los setenta, ¿qué lugar tuvo ahí la escritura?

T.G.O.: Nunca hubo al principio mucho lugar para una mirada crítica y es comprensible, porque para comenzar había un pacto de silencio sobre la propia historia, para poder tener un mínimo de protección. No preguntar, no cuestionar, no saber era una manera de cuidarnos para estar vivos, y luego para estar seguros, y luego se hizo un hábito y una manera de estar. Yo todavía tengo marcas y costumbres de ese tiempo, cierta desmemoria elegida, etc. No poder decir, no poder mostrar, mentir sobre muchas cosas, me llevó a un aislamiento de muchos años. Ser a medias, mostrar a medias, la soledad en la identidad son cosas que encontramos en común rápidamente con la gente en los talleres. Una soledad de muchos años, emocional y espiritual, política y cultural. Los cambios y mudanzas constantes también hicieron que el lugar que yo podía mantener como mío fuera la literatura: fui una lectora compulsiva desde los seis años. Excepto un libro, *Mi Lucha*, nunca me prohibieron acceso a leer lo que quisiera, así que ahí hubo siempre una libertad, un caos y un constante deslumbramiento: leía cualquier cosa, como hacen los niños, pero con acceso a bibliotecas personales de amigos de mis padres, así que según a qué biblioteca tenía acceso, era la temática del momento. Ciencia ficción, tomos de historia, mitología griega, Julio Verne, todos los rusos, Engels, iluminismo, revistas de conspiraciones bizarras, etc., etc., etc. No me privé de nada y calculo que leía al menos cinco libros por semana: siempre estaba leyendo. No tenía amigos cercanos, no podía ni funcionar. Tenía a mi hermano y a todos mis amigos muertos. Mis primeros verdaderos amigos los hice en el Taller. A ellos me une ese tiempo de descubrimientos fundacionales. Sigo en contacto con varios de ellos, con algunos hablo cada mil años, como Emiliano.

Con otros hablo todas las semanas, como Paula. Entonces, escribir nunca estuvo tan lejos. Mi primer poema lo escribí a los once. Un soneto horrible y formalmente perfecto inspirado seguramente en lo que nos hacían leer en ese momento: mucho Enrique Banchs y Rubén Darío. Se llamaba “El Arroyuelo”.

E.T.: ¿Los seguís relejendo?

T.G.O.: Darío me sigue gustando. A Banchs con esa grandilocuencia tierna, nunca más lo leí, pero es ese registro de infancia. La mía fue muy literaria y musical y política. A los catorce, un amigo de mi padre me dio a leer a los rusos. Luego de leer, discutíamos. Hoy no podría tener esas discusiones. Tampoco me interesan. No recuerdo los nombres de más de la mitad de lo que leí. Es como que todo se volvió una masa uniforme y nutricia: todo está en mí, alimentándome, pero no llevo registro... espero que se entienda lo que quiero decir.

E.T.: Perfectamente

T.G.O.: Ahora incluso leo mala literatura y escucho pop cada tanto. Son papas fritas, pero también un chiste interno, como cuando tomo Coca Cola: siempre pienso que en donde esté, Hugo debe estar sintiendo que bebo la bebida del Imperio. Es importante para mí. La cultura de izquierda en la que crecí fue muy estricta, casi religiosa. He hablado con gente luterana, hijos de misioneros y es increíble cómo se parecen nuestras crianzas. Sólo que ellos tenían al padre, al hijo y al espíritu santo y yo, al Che, Marx, Lenin, Ho Chi Min, etc. Mi panteón siempre fue más divertido.

E.T.: ¿Participabas de los talleres del Movimiento Solidario de Salud Mental previamente a la conformación del proyecto con las instituciones de Chile, El Salvador y Guatemala? ¿Percibiste algún cambio en la dinámica grupal? Y si no participabas desde antes, quería preguntarte si habías formado parte de algún espacio semejante o de militancia en el campo de la política o los Derechos Humanos.

T.G.O.: Yo en los noventa estaba en Argentina, con un breve paso por Chile y Uruguay. Sí, me quedó el gesto trashumante. Participé del Taller allí. Pero era muy diferente. Venían de otro lugar. Fue bueno para mí, yo andaba buscando mi identidad; una búsqueda de muchos años y bastante terapia. La mayoría de lxs participantes venían de años de exilio, mayormente en Europa, Francia, Holanda, etc.

E.T.: ¿Habías arrancado con el taller en Argentina y continuaste con el grupo chileno?

T.G.O.: Sí, luego hice los últimos talleres en Argentina, que explotaban otras temáticas: cuestiones de género y sexualidad. El último justamente fue sobre estos ejes y sólo éramos chicas.

E.T.: Qué interesante, no sabía eso, ¿en qué año habrá sido? ¿Quedó algún libro?

T.G.O.: No hubo material producido por nosotras. Fue... no recuerdo el año, ¿94?. O fue justo antes de que me fuera a Chile, en el '92. Y se sintió más como que éramos objeto de estudio. Con cuestionarios y demases.

E.T.: ¿Hacían taller de escritura en Chile?

T.G.O.: No. No en el tiempo que yo estuve. Era de índole más de terapia grupal. El de Argentina fue mucho más artístico porque todos veníamos ya con ese bagaje

E.T.: Claro me imagino, se nota en el libro del '94 que era más tradicional la dinámica.

T.G.O.: Los primeros talleres y los más importantes para nosotros fueron tres. Las fechas exactas te las puede dar María Julia si te interesa. Ella recuerda nombres, fechas. Yo no: taras.

E.T.: ¿A qué te dedicás ahora, estudiaste algo?

T.G.O.: Diseño. Me recibí en Suecia. Cuando me di cuenta que no tenía más mi idioma, quise aprender un oficio, calculando que no iba a necesitar tanto sueco.... error. Hice una tecnicatura en moldería y diseño de indumentaria, luego universidad para teoría del diseño y etcéteras de sustentabilidad e historia. Y sueco, claro: cuando llegué no entendía un pomo.

E.T.: Pero en la oralidad ¿lo habías llegado a incorporar de chica?

T.G.O.: Todo era familiar y ajeno. Muy raro. Sí, aprendí a leer y escribir en sueco primero. A los ocho, estaba en México.

E.T.: ¿Y la escritura siempre en idioma materno o has incursionado en sueco?

T.G.O.: Escribo en sueco cuando debo, que es seguido. Mi vida transcurre mayormente en sueco, inglés y español - el español en casa, con mis hijas, un par de personas y gente en Argentina y Chile. No escribo poesía en sueco. A veces cartas. Me han dicho que mi sueco es colorido y poético. Yo creo que es la interseccionalidad de lenguas y quizás, una manera de pensar las palabras que igual está.

E.T.: ¿Sentís que te han servido los otros idiomas para objetivar más el castellano?

T.G.O.: Absolutamente

E.T.: También usas algunas palabras mapuches, aparece ruca, ¿lo hablaba alguien en tu familia?

T.G.O.: Se aterriza en una especie de metalenguaje. Mi abuela, un poco. Mi español es en parte chileno: en Chile hay muchas palabras mapuches.

E.T.: Me decías que a los 11 más o menos ya tenías un interés por la poesía, qué lecturas recordás como fundamentales en distintas etapas y contextos, que te hayan permitido repensar el género y los gustos que te guiaban previamente

T.G.O.: Poesía fue lo que menos me interesaba. Llegué allí con Federico García Lorca, en la tardía adolescencia y con Gironde, a los quince. Antes, García Márquez. Lo encontré a los once también. Y mucho Dostoievsky. Y cuentos rusos folclóricos. Pero también música.

E.T.: Cuando estuviste en Chile, ¿Santiago no?, ¿tuviste contacto con poetas de tu edad?

T.G.O.: No. No había mucha gente de mi edad escribiendo. Siempre era la niña de los grupos literarios y las búsquedas y las inquietudes eran distintas. La primera vez que publiqué fue en una antología de poemas. Eran un grupo de señoras y yo de 17. Tampoco buscaba hablar o mostrar lo que hacía. Las publicaciones sucedieron al principio. En *El Lenguaje de un Gesto* ni siquiera estaba en Argentina: Sergio sacó un cuaderno que yo había escrito y lo llevó. Me preguntaron si aceptaba publicar y dije que sí. Me perdí conocer a Gelman.

E.T.: Ahora que pienso, en una de las preguntas que te envié hablaba de mitos, ¿sentís que están más presentes los cuentos folklóricos en tus poemas, qué te seduce del género?

T.G.O.: Los cuentos son todo. Aún ahora, habiendo leído con método e intención es un género que sigue siendo importante para mí. No sé ni por dónde empezar. Los cuentos folclóricos de distintas culturas son un compendio de saber donde lo mágico y lo "real" son una misma cosa. Y llevan generaciones de historia, saber y tradiciones a cuestas. Son cosmovisiones de tiempos precisos y son universales. Es puro Jung. Y está este manejo del lenguaje tan ameno para decir cosas importantes. Eso sí lo he trabajado mucho en mi lenguaje. Excepto en *Las grises*, donde pulí a lo loco. Eso y la canción popular, supongo, son una elección estética. Me gustan mucho Marosa Di Giorgio y Clarice Lispector. También Berger y Saer y Marina Tsvetáieva, pero eso vino después, con la clínica de poesía en la Biblioteca Nacional. Bohumil Hrabal, Kawabata me devolvieron el placer de leer cuando estaba abúlica, a eso de los treinta.

E.T.: ¿La Clínica en qué año, quién la daba?

T.G.O.: Años... Liliana Lukin. Re loco porque yo había comprado un libro suyo en Recoleta. Precioso. La leía a ella y a Irene Gruss en la adolescencia, luego de los quince.

Antes de eso, todo era hardcore Soviet y Cuba Libre. Ana había nacido, así que luego del 2000. *Las Cantoras* fue trabajado en la clínica. También *Las grises*.

E.T.: ¿Qué onda *Hard Core*? ¿Eran los poemas del cuaderno que llevó Sergio al taller?

T.G.O.: *Hard Core* fue más como un "qué hacer con las cajas de cuadernos escritos? Ajá: un resumen con cierto sentido". Escribía obsesivamente en la adolescencia. Papeles, servilletas. No mostraba nada. Era una necesidad, un hábito, una manera de paliar existir. Hasta el taller, donde comencé a compartir con otros que también compartían

E.T.: ¿Qué bandas seguías en esa etapa?

T.G.O.: Las que seguían todos. Pero con extras raros y toques obvios: escuchaba a Silvio Rodríguez (mi plan a los doce era casarme con él, por supuesto) y con Paula teníamos nuestro panteón secreto de diosas: Billie Holiday, Marlene Dietrich, Ute Lemper... cosas que con catorce y dieciséis no entiendo bien de dónde vinieron. Cierto: la primer bocanada de libertad fue Cortázar a los 16. Y escuchaba a Charlie Parker, obsesivamente. Mi gusto musical es bastante caníbal. Pero no escuchaba Hardcore. En esa época era más Jaime Ross, The Smiths y todo lo que cabe en el medio. Pat Metheny. Otras cosas que leía mucho y no menciono seguido: los grandes libros religiosos. Como era de familia atea, la religión era tema tabú. Eso y literatura erótica. Quería ser judía o monja. Monja cuando descubrí que no podía elegir el judaísmo: sos o no sos. Este último cumpleaños mi hija me regaló el test de adn y descubrimos que tengo sangre askenazi.

E.T.: Ah mirá, en *Las cantoras* hay algunos poemas que tienen un tono del antiguo testamento, el primero por ejemplo "no", me parece genial.

T.G.O.: Estudié seriamente los testamentos. Varios años. Sí, "Infancia" es una referencia a la profecía de Apocalipsis, que habla de que todo ojo verá a dios llegando desde Orión. Esa visibilidad es sobrecogedora. Y esa visibilidad del perpetrador, ese escrache, podría ser una restitución posible para la víctima. La víctima de ataques sexuales, especialmente infante, no tiene muchas veces las herramientas o el conocimiento para visibilizar lo que ocurre. Es largo el tema. Pero sí, habla sobre una visibilización divina, porque para un niño, dios o el pensamiento mágico en cualquiera de sus formas, son reales.

E.T.: ¿Sufriste alguna violencia de ese tipo?

T.G.O.: Sí, pasé por situaciones de abuso sexual, de niña y adolescente. Como tantísimas otras personas, mayormente mujeres y niñas. Escuché también muchos relatos de otras mujeres y comencé a indagar, a preguntar, a preguntarme... Me pareció relevante escribir sobre esto por muchas razones. Primero, para poder contarle a otras personas que han pasado por esto que es posible recuperar y recuperarse, recuperar el cuerpo como

territorio propio. Yo nombro estas posibilidades que a mí me llegaron primero a través de la maternidad, luego del amor y luego, un sentido nuevo de derecho al goce que es algo que viene de un lugar inherentemente femenino. Luego, porque la mirada que había y aún hay sobre el tema, era escandalosamente errada, poniendo a la víctima en el lugar de interpelación, etc. Y por último, porque el silencio sobre este tema era demasiado. Pero luego que escribí el libro y dije lo que quería decir, me sentí lista. No suelo pensar mucho más allá o hacer mucho al respecto. Siento que una vez que dije lo que quería decir ya estoy lista.

E.T.: ¿Sentís que esa necesidad de expresarte a través de la escritura estaba relacionada con una incapacidad de escucha de tu experiencia en el exilio? ¿Cómo fue el regreso a la Argentina, la escuela...?

T.G.O.: Totalmente. Era mi manera de respirar. El fin del exilio de mis padres fue el comienzo del mío. Crecimos entre territorios, el hogar como único referente permanente. Nos educaron para vivir en la Cuba de Fidel y nos llevaron a la Argentina post Juntas. El regreso a Argentina no fue un regreso para nos los hijos del exilio. Argentina, Chile, Uruguay eran territorios míticos, desconocidos, bastante ajenos. Argentina era el tarro de dulce de leche que mandaba mi abuela desde Mendoza, el póster en la pared del living, con esos mates de plata tallado. Argentina eran los relatos sobre Santucho, la idea de un paraíso perdido, las valijas siempre listas, pero no era mi país y no alcanzaban esos fragmentos para construir una idea de Nación en mí. Sergio era nacido en Córdoba y yo en Mendoza: los dos creíamos que veníamos de países distintos. En Italia me preguntaron de dónde era, me quedé en blanco y respondí española: mi única certeza era mi lengua. Mis padres se enojaron conmigo: ¿cómo pude no decir argentina? Pero con seis años, esas ideas eran abstractas: vivíamos entre gente de muchas naciones, eran muchos nombres para recordar: Guatemala, Nicaragua, Bolivia... En Argentina me costó respirar durante muchos años. Todo parecía o se sentía como un sillón con los resortes vencidos, triste, amargo, cantarín y feo. El jugo Tang, los patios de cemento lleno de plantas que crecen con desesperación y sin espacio, las puertas mosquiteras, los silencios incómodos entre los adultos, los niños tan distintos, Palito Ortega, las escuelas siniestras de *Señorita maestra* y muy bien diez, la televisión soporífera y sórdida.... No, Argentina era horrible, había mucha crueldad en los adultos y en los niños. Recuerdo una vecina, vieja de mierda, que llama a Sergio que estaba jugando a la pelota. Sergio tendría diez, doce años. Lo llama, típica vieja de barrio del Conurbano: “nene, vení querido”. Y le dice: “Sabés que esa que es tu mamá no es tu mamá? A tu verdadera mamá la mataron por zurda”; “Sí

sabía”, dijo Sergio. Dejó la pelota y se fue a llorar a casa. Recuerdo haber querido practicar magia para matar gente. Quería matar a la vieja que había lastimado a Sergio. Una mujer que ni siquiera nos saludaba, pero muchos sentían que tenían ese derecho a atropellarnos y lastimarnos. Un derecho dado por un Estado opresor que había sentado ejemplo de cómo tratarnos.

E.T.: Uff terrible esa anécdota.

T.G.O.: Mmm sí. Hay otras. Mentíamos mucho acerca de nosotros, era necesario. Yo a veces me olvidaba y contaba dos mentiras distintas a una misma persona. Una vez le dije a alguien que Alicia había muerto de cáncer. Un año después dije que en un accidente de auto. La muchacha recordaba la mentira anterior. Y repreguntó y yo... emmm sí, resulta que se estaba muriendo de cáncer y justo se mató en un accidente. Una desarrolla un humor negro hermoso.

E.T.: ¿Estabas en Argentina cuando se formó H.I.J.O.S? ¿Participaste?

T.G.O.: Sí. Llegué a mis 22, 23. Militancias y otras cosas: sí, claro. Comencé a los trece. MODEPA, un intento del PRT de construir otro partido oficial. El Centro de Estudiantes y un paso breve por H.I.J.O.S.. No me quedé mucho tiempo, organicé con otrxs el Comité de Bienvenida para filtrar al menos quiénes entraban, captar gente que llegaba y se iba porque hijos era como un club cerrado: entrabas y nadie te daba bola, literalmente, por horas, si no venías ya conociendo a alguien. Por mi experiencia previa en los talleres yo no venía con necesidad de hacer terapia colectiva: quería laburar, construir, etc. H.I.J.O.S. en ese momento era, para mí, un espacio terapéutico y de mucho cuelgue y de muchos egos. También era bello, también era y es necesario y también era y es un lugar de pertenencia. Tanto en el campo político como en el campo cultural siempre me costó esta cosa de cuelgue bohemio y de necesidad de mostrarse por portación de nombre o por, qué sé yo, portación de personalidad ponele. Me irrita sobremanera. Creo en el laburo de base, en el esfuerzo constante y en el intento colectivo.

E.T.: ¿No tenían como en La Plata un Comité de contención? ¿O esa era la función del de Bienvenida?

T.G.O.: Yo estaba en Capital. En ese momento no creo que lo hubiese, no. Eran los noventa de Menem y pasaban cosas raras. Era importante tomar recaudos mínimos. Es común en nosotres además tener dosis de paranoia, justificadamente. Por otro lado, había una diferencia importante y eso me lo había dado mi paso por los talleres: ahí tuvimos un espacio para hablar sobre cómo había sido la experiencia para nos, más allá del dogma.

Por ende, incorporamos una mirada crítica. Entiendo que en la organización todo eso sucedió más tarde. Yo me sentía desfasada. Como siempre.

E.T.: Claro, en relación a la lengua de la militancia, en los espacios que estuviste, ¿sentías que había un desfasaje en relación a cómo decir y pensar el presente? En ese sentido la experiencia de los talleres con la escritura poética, ¿sentís que contribuyó a formar una lengua generacional propia?

T.G.O.: Todo era sobre el pasado. Un pasado épico y romántico, con mucho dolor y pérdida. Era muy portugués, como el fado. Todos estábamos atravesados por eso. Era necesario: había una necesidad de reformular la historia desde nuestro lado. La mala semilla, los subversivos, la teoría de los dos demonios, previo alzamientos carapintadas. Se entiende. Pero el hoy sucedía también y eso era importante; qué se hacía con el hoy. Y hacía dónde. En los talleres creo que llegamos a empezar a despuntar eso, la pregunta: y ahora qué, cómo. Cargamos todo esto, somos todo esto. ¿Qué se hace entonces? La búsqueda estaba y se daba mucho en el lenguaje. Hicimos radio, producimos textos, montamos muestras de fotos, teatro. Todo, bastante dispar, porque no había una búsqueda estética sino sed de decir, de mostrar, de encontrar. Creo que claramente estaba el atisbo de un lenguaje generacional con una identidad bastante definida en su centro. Recuerdo esa melancolía esperanzada, y el sentimiento de al fin pertenencia y aceptación. La existencia de pares. *Awesome*. Para todos, era importante insertar e instalar nuestra historia dentro del colectivo social. Creo que eso sólo siguió creciendo. Desde distintas plataformas, la poesía una de ellas.

Entrevista realizada a Gonzalo Chaves el 9 de julio de 2019

E.T.: ¿Cómo comenzaste con la escritura?

G.C.: Empezó de chico, a los diez años, cuando estábamos exiliados en Italia. Mi familia salió de Argentina a fines de 1977 y estando en Italia empecé como cualquier chico, leyendo *Moby Dick* comencé a escribirla también, a hacer mi propio *Moby Dick*. Un poco después, a los doce años empecé a leer poesía, en un momento histórico en el que nosotros volvíamos a la Argentina clandestinos en 1978, un poquito antes de la Contraofensiva. Un día a una casa en la que vivíamos en Remedios de Escalada, llegó un amigo de mi viejo con un libro, era mi cumpleaños y me trajo un libro de poesía. Ahí empecé con la poesía, ya leía historietas, leía *Pif-Paf*, *Skorpio*, que son historietas de un nivel más elaborado que las que leía antes, *D'artagnan*, viste... Fui pasando como por escalas, el principio fue la historieta, pero ya leía historietas de Hugo Pratt, de Oesterheld con dibujos de Breccia, o sea historietas complejas a las que en un principio me costó llegar. Me las fueron poniendo arriba de la mesa, tuve esa suerte también ¿no? Bastante le debo a mi viejo en ese sentido, que fue como un intercesor. Me iba poniendo cosas arriba de la mesa, aparentemente en los momentos más adecuados.

E.T.: En el final de *Significado cero* (1989) le agradecés a Carlóm, ¿él era quien te regaló el libro de Machado no?

G.C.: Sí, sí, también le escribí algo en Facebook a Carlóm Pereyra Rossi, una nota contando este hecho.

E.T.: ¿Él era poeta?

G.C.: Sí, escribía. Era un Montonero que escribía poesía.

E.T.: ¿Tenías diálogos sobre poesía con él?

G.C.: Sí, claro, claro. Incluso fue una persona bastante importante en mi vida, en el sentido que yo lo veía como un tío. En ese momento la configuración de la familia viste, era medio como... Cuando yo tenía 7, 8 años y vivía en Quilmes, él estaba muy cerca, entonces me iba tirando pautas. Vendría a ser como un tío que se acerca, nada más que era un compañero político de mi viejo y por él heredé esto de la poesía.

E.T.: Entonces la formación comenzó con historietas y después entró la poesía, con este regalo. ¿Qué lecturas te marcaron en esa etapa de la adolescencia, entre los 12 y los 20 años?

G.C.: Es un período muy largo, son 8 años pero pasan 300 universos en el medio. Todo tipo de lecturas, desde Rimbaud, la poesía argentina, montón de autores. También leía otras cosas, no únicamente poesía. Pero sí, principalmente los poetas románticos alemanes, la poesía francesa del siglo XIX, William Blake, los norteamericanos, mucho, en esa época, los beatniks Ginsberg, Burroughs, que no es tan poeta pero también lo leía, Gregory Corso.

E.T.: ¿Eso era parte de la biblioteca familiar?

G.C.: No, eso por mi cuenta. Cuando ya estaba en los últimos años del secundario tenía una biblioteca chica pero relativamente importante para un chico de 17 años.

E.T.: Ustedes fueron a Italia pero hicieron después una especie de itinerario por Cuba y México ¿no? ¿Fueron dos años?

G.C.: No, dos años no, fue un periplo desde el '74 que salimos de La Plata hasta el '83, nueve años. Es un período largo. La vida en ese entonces para el hijo de un clandestino era cambiar de apellido, cambiar de casa. En el caso mío cambiamos tres veces de apellido, cambiábamos cada seis meses de casa, nos fuimos de La Plata. Vivíamos en Quilmes, fuimos a Córdoba, después a Europa, España...

E.T.: Vos tenías diálogo con tus viejos, sabías que eran militantes, por qué se estaban yendo...

G.C.: Sí, sí, desde un primer momento

E.T.: No es que había silencios sobre algo

G.C.: No, para nada. Desde muy chico, aunque parezca raro para una persona que no pasó nada así. Digamos que desde que tenía 7 años o antes, ya tenía consciencia de cuál era la situación. Obviamente que reducida a la mente de un chico de 7 años, pero de ninguna manera esa reducción es una simplificación. Es más, el niño tiene muchas cosas claras porque ve el mundo como un cuento de hadas, en blanco y negro, las fuerzas negativas son muy fuertes y las positivas también. Entonces se tomaba como eso, un cuento infantil, “se está peleando”, uno de grande puede hacer una crítica a ese discurso pero de alguna manera era muy entendible, no es muy difícil de entender para un niño eso.

E.T.: ¿Has visto películas o leído novelas que retoman esa voz infantil para pensar los Setenta? ¿Qué pensás de esas producciones? ¿Te sentís identificado?

G.C.: Y... algunas están bien hechas, *Infancia clandestina* está muy bien hecha. Es alguien que obviamente lo vivió, alguien que vivió desde adentro los hechos. Es muy parecido a lo que te estoy contando, con bastantes diferencias, pero no importa. Las diferencias que te planteo con estas películas serían diferencias intrafamiliares. Todas las familias no son iguales, pero más o menos podría haber un parecido, pero para ser sinceros, yo estaba mucho más cubierto que el pibe ese. Intrafamiliarmente nunca me sentí débil. Siempre sentí fuerza. Un poco eso lo genera una familia también cuando se convierte en una isla, si lo puede generar. Nunca sentí... que en la película sí se ve, que el pibe en algunos momentos queda como desmarcado en ciertas situaciones. Por ejemplo, le festejan el cumpleaños un día que no es el que dice el documento. Digo, esos hechos no los viví yo, mentiría si digo que los viví. Por eso nunca lo viví desde una victimización.

E.T.: Algo de eso contás en el texto que subiste a Facebook con la anécdota de cuando subiste a la montaña en México. La confianza de tus viejos mientras vos hacías tu experiencia. Eso me pareció re interesante como para salir de esta idea de niño víctima de su propia familia.

G.C.: Está bárbaro, pero es un cuento que también se termina, no es para todos y al que le toca le toca. En otros aspectos de la vida por ahí nos tocó también, pero en el caso mío a nivel familiar no me pasó eso, al contrario. Se podría decir que lo que a mí me producía esa sensación familiar e incluso histórica, de movimiento de casas, países, lugares es cierta épica, a mí me daba cierta épica.

E.T.: Vos en los Ochenta empezás a viajar como mochilero por Latinoamérica ¿no? Ya no era parte de trasladarte con tu familia sino que era más una búsqueda propia.

G.C.: Claro sí, hice viajes, fui al Amazonas, diferentes lugares. Sí, por ahí tenía que ver ya que lo decís con esto que estamos hablando. Quizá psicoanalíticamente el problema que me pasó a mí fue el contrario. Lo emparento con un astronauta que vuelve de la Luna y le dicen, “bueno, ahora la vida es esto”, y el tipo tiene que volver acá. Lo digo en chiste pero analógicamente sería eso ¿no?

E.T.: Encontraste placer y una identidad en la itinerancia.

G.C.: Exacto, en el cambio de culturas, nuevos amigos, nuevas escuelas, cierta riqueza que tiene eso. Otro lo puede sufrir mucho eso ¿no? Puede que un hermano o una hermana no lo tome igual. Pero sí, una cuestión que debemos enfrentar todos, no es solo mía, pero algunos lo sienten más, es la de cierta anhedonia en lo social, cierta baja intensidad. La alta intensidad no significa ser un loquito, para nada. ¿Se entiende a lo que voy?

E.T.: Sí, falta de empatía, de sensibilización...

G.C.: Claro, sí

E.T.: Cuando volvieron, ¿cómo fue el choque con la sociedad de los Ochenta?

G.C.: La sociedad de los ochenta jugó su juego.

E.T.: Tu viejo se tuvo que ir a Uruguay ¿no?

G.C.: Sí, mi viejo no estuvo mucho tiempo en realidad disfrutando de la democracia. En diciembre del '83 empezó la democracia, y ya en abril del '85 se tuvo que ir de nuevo. Viste que hubo una persecución, sabés. Entonces se fue a Uruguay, a Brasil, mi vieja después se terminó yendo con él y con mi hermana más chica. Yo quedé acá, por decisión propia, con mi hermana Mariana, dos años más chica. Teníamos 18 y 20 años digamos. En relación a la baja intensidad, hablamos de la sociedad argentina pero también pasa en otras sociedades, actuales incluso. Es un problema de Europa, EEUU, del primer, segundo y tercer mundo. Lo que te estoy planteando es un problema de fondo, de cierta falta de *pathos* que hay en la vida moderna, no sé si se entiende, cierto aburrimiento. Yo no me siento un tipo aburrido, pero hay que ejercer todo un trabajo en relación a eso. Una vida bien aprovechada puede ser algo interesante, estar un día acá, otro día allá. ¿Cuál sería la riqueza de eso? Muchos pueden no ver nada en eso. En España yo fui a una escuela lamentablemente franquista casi, después vino una escuela de acá que era de la dictadura, después vino Cuba que era un país socialista, después fui a México y vi una cultura cristiana mexicana, ¿se entiende? Cuando sos chico la escuela es muy importante, es un medio de socialización, sobre todo para uno que no tenía una columna vertebral, la escuela era como un eje también, organizaba la vida.

E.T.: Ya que me contás esto, tu viejo me habló de un cuestionamiento que le hacías de chico a los Comités de Defensa de la Revolución en Cuba. Mencionó algo relacionado con estrategias de supervivencia, de manera metafórica. Esto de inscribirse en los Círculos martianos para no quedar marginado en la clase, ¿puede ser?

G.C.: Ah, sí, los Círculos martianos. Digamos, para contarlo, era muy fuerte visto desde Argentina y desde la militancia latinoamericana, ya no desde la militancia Argentina. Era muy fuerte la visión que se tenía sobre Cuba en los años Setenta. Uno como chico la absorbía y más cuando me enteré que íbamos para allá, recababa más información de la que tenía, para mí adquiría un tono medio mítico casi, para mí era “la Isla”, como la isla de Huxley del último libro, Arcadia. Cuando llegué allá el contacto con la realidad fue fuerte también, sin que esto sea una crítica rotunda, porque los mismos cubanos me decían “baja, baja”. Era un pibe de 13 años pero venía con mucho impulso y los mismos compañeros de clase me decían “no, pero tu vienes muy arriba”. Corporalmente había cosas que no me cerraban, pero a la vez también cuando uno es adolescente tampoco te podés parar en ningún lado. En el capitalismo que nadie se pare en ningún lado es algo común, pero el socialismo te pide una participación desde que sos adolescente como para que te encuadres, por así decirlo. Entonces, yo no me encuadraba y un amigo me invitó a los Centro de Estudios Martianos donde él estaba, vio que yo estaba fuera de marco, me dijo “vente conmigo”. Una cosa de chicos, de amistad. Veía un montón de cosas, pero el problema mío era que no las podía verbalizar pero no por temor, sino porque no tenía una intelectualidad como para poder hacer un embate frente a las ideas que se me presentaban. Sí veía corporalmente cosas que no me cerraban. Detalles. Por ejemplo, en un momento que yo estoy cursando séptimo año, que es como una especie de primer año de secundario en Cuba, habíamos hecho medio año y de un día para otro prácticamente la cuarta parte de los pibes no estaban más. ¿Qué había pasado con esos pibes? Se habían ido por la Embajada de Perú. En 1980 ocurrió que un micro chocó a propósito la Embajada de Perú y se van 100000 personas. Yo no es que estaba a favor pero se me hacía como un blanco, porque yo decía “esos que se fueron hasta ayer eran mis amigos, cómo puede ser que ahora sean enemigos”. Lo veía desde un plano emocional. Había algo que no cerraba. O después, un día en mi barrio que era Miramar, iba caminando solo y vi a un tipo que quiso saltar a una Embajada, creo que era la de Holanda. Tres vecinos lo agarraron y le empezaron a pegar pero se escapó, corrió adelante y ellos lo corrieron detrás. Fue un hecho bastante importante para mí, yo corrí atrás de los cuatro. Yo era un pibe de 13 años que corría para ver qué pasaba. Entonces, en un momento, este hombre que corría

obviamente que sabiendo que si lo agarraban lo iban a cagar a trompadas, se metió en unos monoblocks que no tenían salida. Le empezaron a pegar trompadas, cayó al piso y le empezaron a pegar patadas, yo vi todo. En el momento no me hizo el click, tenía 13 años, pero viéndolo retrospectivamente fue un momento importante para mí, como que ahí se quebró algo en mí. En el momento no fui consciente. Algo que si fuera un discurso yo diría “de esto no participo”, ¿entendés? No participo del resentimiento, si el tipo se quiere ir que se vaya, a mí no me importa, yo no voy a ser menos, mi idea sigue firme. Me pareció una fragilidad de la idea del que estaba pegando. Porque si un tipo está convencido...pero bueno, para contarte detalles, no sé si son importantes. Después vi el mundo de los marginales también, en el que no me sumaba.

E.T.: ¿En Cuba?

G.C.: Sí, como acá también hay. Había un mundo de pibes más grandes que yo que eran como los freaky, freaky, que estaban en los bordes de la sociedad, que eran rechazados por vagos, por malos estudiantes, porque había también eso.

E.T.: La condena moral.

G.C.: Claro, eran lumpenproletariado. Una condena moral hacia el pelo largo, los que escuchan rock inglés. Errores estéticos que tuvo la Revolución. Porque por ejemplo, en un momento se prohibieron los Beatles, no en ese momento, pero bueno, se prohibían ciertas cosas y después terminaba apareciendo Michael Jackson como figura. No hacían una regulación estética, tampoco creo que valdría la pena hacerla... Quiero decir que eran censuras tontas, no elaboradas.

E.T.: ¿Cómo surge el nombre de Los Hijos de la Teta del Ciclón? ¿Fue algo que se te ocurrió a vos o eran un grupo de amigos?

G.C.: En realidad es algo mío personal. Le puse el nombre como si fuera una editorial, pero nunca tuve la idea de que lo fuera. Ni siquiera era la idea mínima. Sí producir un libro que ya lo tenía escrito y aproveché que mi viejo tenía la maquinaria de serigrafía en la casa, muy artesanal. Para hacer ese librito él tuvo que hacer todas las hojas en serigrafía, es un libro absolutamente hecho en serigrafía. Eso significa 3000 pasadas, un verano entero. Un laburo artesanal de un verano entero, muchas horas hombre. Tuve la ayuda material de mi viejo, pero la idea fue algo que nunca se extendió. Era una necesidad personal de hacerlo.

E.T.: ¿Significado cero fue el primero?

G.C.: No, ese librito no salió con la editorial. Son dos libritos nomás, *Las alambradas de la luz* y el de Diego, que un año y medio después más o menos sale. Él era también un

hijo de militantes que escribía e íbamos a un grupo de poesía. Él tenía unas poesías y le dije “dale, yo te las publico con mi viejo”, lo hicimos con serigrafía y salió ese otro librito *Variaciones del agua soleada*, pero no tiene ninguna estatura de editorial ni nada.

E.T.: Te pregunto porque en *Significado cero* que es de 1989 aparece ya el nombre de la editorial

G.C.: ¿Ah sí? Mirá vos, capaz que la idea ya estaba.

E.T.: ¿Te acordás por qué el nombre?

G.C.: Sí, sí, recuerdo un poco lo que te contaba. La teta del ciclón era un poco esa época, de última un ciclón también tiene algo para dar. El ciclón era ese momento epocal, los Setenta. Lo que viví yo como niño se podría traducir en una imagen así, no era algo “normal”, pero también tiene su alimento, esa es la teta. No es que estás descobijado. Por qué, porque siempre desde una normalidad, te digo porque me ha pasado algunas veces cuando intento contar algunas cosas y le debe pasar a otras personas, siempre desde una normalidad se ve algo terrible, pero ese es un problema que tiene la normalidad. Es un problema que tiene que ver con que la normalidad se piense a sí misma como que está muy bien. Por eso piensa que todo lo diferente puede ser terrible. Si vos le decís a un tipo “no porque yo en mi infancia estuve clandestino, me cambié de apellido, cambié de país, fui a 8 escuelas, 45 casas”, te dicen “qué terrible, tremendo”. Y bueno, no sé si es tan así porque eso es visto desde la normalidad. Los prejuicios parten desde ahí. Entonces ese ciclón, ese aparente ciclón, esa cosa de turbulencia en realidad amamantaba también.

E.T.: ¿Vos ibas a un taller con Vicente Zito Lema?

G.C.: Sí, ya escribíamos, apareció ese taller y fuimos, acá en La Plata. Ese taller me sirvió, se juntaron muchas personas de diferentes lugares que venían escribiendo, fue muy interesante.

E.T.: ¿Te acordás quiénes participaban?

G.C.: Diego Larcamón iba, Gabriela Pesclevi, Miguel Sendón, Daniel Urrizmendi y otras personas, pero sí fue un interesante lugar.

E.T.: ¿No dependía de ninguna Organización?

G.C.: No, era un taller de poesía. Al principio estaba en 44 en la UOCRA que le daba un espacio y ahí daba el taller Vicente. Sirvió mucho para conectar gente, leer, viste que es sumamente interesante eso porque da como una identidad de grupo.

E.T.: Tu viejo me contó una anécdota, ¿le habían hecho un juicio a Vicente, puede ser?

G.C.: No, no fue tan así. Todo lo que estoy contando es un tono menor eh, por eso me da cierta cosa. No hubo ningún juicio, lo que pasa es que naturalmente se dio algo que por

ahí él acostumbrado a otros talleres, que me parece bárbaro porque los talleres muchas veces funcionan así, de una manera medio paternalista... En verdad los viejos talleres funcionaban así. Un escritor reconocido y la gente iba. Vicente acá se encontró con un grupo que tenía un cierto peso propio, que produjo algunos pequeños hechos y naturalmente se dio cierto cuestionamiento, nada excesivo, no un juicio. Yo le reconozco a Vicente que hizo algo muy interesante, pero es normal que pibes de 24 años... Por ahí el venía con un rol, sin ser una persona injusta eh, era muy bondadoso, pero sirvió de catalizador que está bárbaro. El tema es que lo que catalizás muchas veces no es tuyo, depende de las circunstancias. Pero fue un buen catalizador.

E.T.: ¿Con Diego compartiste viajes? Porque veía que conectaban en los poemas con cierto imaginario andino

G.C.: No, por separado, no he viajado mucho con Diego. Con él sí conviví en una casa en Tolosa, dos años, con él y otro flaco más. Pero no viajé tanto con él, con otros amigos sí.

E.T.: Cuando sacaron los libritos ¿hicieron presentación o directamente circulaban entre conocidos?

G.C.: Los salí a vender entre amigos, una edición muy pequeña de 350 ejemplares. Los terminé vendiendo todos, muy cara rota. Los vendía caminando, iba a Buenos Aires. En Corrientes me metía en los bares, los dejaba y la gente que estaba tomando un café por ahí compraba. Sentía ese impulso de darlo a conocer. O me invitaba un amigo, que se yo, a Necochea. Iba a la feria de Necochea y tenía devoluciones...

E.T.: ¿Por qué no siguieron?

G.C.: No sé. En el caso mío porque empecé a sentir cierta limitación con la poesía, quizá por venir con una idea muy del siglo XIX o principio de siglo XX con el surrealismo, donde la poesía aparentemente tenía como un peso, más allá de la producción interior que esa la rescato hoy en día y tengo la misma valoración que antes. Pero con respecto a un salir afuera como efecto no sé, en ese momento sentí que un poco tenía que optar por un camino, sentí cierto borde de elitismo imaginación que van mezclados a veces. Como una opción de vida, dije “tengo 24 años” y decidí estudiar Magisterio, decidí ir por otros lugares.

E.T.: ¿Pero seguiste escribiendo?

G.C.: Sí, sí, seguí escribiendo. Pero a lo que voy, perdí esa idea ingenua o no, de una transformación directa a través de la escritura, hacia lo que uno va viviendo. Quizá la

transformación que ofrece la literatura es más alquímica, más interior, pero yo creía como en una transformación más directa.

E.T.: ¿En el lector o en vos?

G.C.: En el medio, en lo que te va rodeando en la vida por así decirlo, ni siquiera en el lector.

E.T.: Una función social

G.C.: Claro, como que tu vida va siendo transformada por la misma poesía. Que es un vehículo que te sirve para ir por todos los lugares de esta encarnación, de esta vida. La vi un poco ingenua esa forma de ver. Vi que lo que se podría llamar “el servicio” me ofrecía algo más directo. Sea lo que sea el servicio para cada uno, yo lo vi en el Magisterio. Las escuelas, estar con pibes. La literatura como forma social la veo como medio quebrada en los últimos cuarenta o cincuenta años, a nivel mundial, no sólo en Argentina. Se convirtió como en una profesión más. Entonces no me ubicaba ahí. El riesgo de cierto elitismo que puede haber.

E.T.: ¿Sentías que en vez de abrirte a los otros te ibas cerrando?

G.C.: En algún punto sí, o que no llegás, o que el *feedback* termina siendo con tres o cuatro personas.

E.T.: En ese sentido, ¿pensás que es más democrática la pintura o el dibujo que la poesía?

G.C.: Está bien, está buena la pregunta, no es fácil de contestar. Trato de tomarme tanto el dibujo como la escritura sin tantas pretensiones, desde un lugar más de juego. En aquel momento no era la escritura en sí lo que estaba problematizando, sino cierta cosa que rodea cierta marginalidad y cierto elitismo también que puede generar el mundo que se reduce en lo literario. Ya la literatura como reducción, no como amplificación.

E.T.: Vos eso no lo relacionás con una característica de la sociedad de la posdictadura sino que lo ves como un movimiento más amplio.

G.C.: Sí, es un fenómeno global. Casi todos los fenómenos son globales hoy en día, después se absorben con ciertas particularidades a lo sumo. Por ejemplo, un escritor que puede ser valioso como César Aira, de los 100 libros que escribió leí 50. El tipo por momentos es genial, pero tiene una limitación, es como esos pibes que hacían jueguito afuera de la cancha, que eran genios pero no entran a jugar un partido. Muchos podrán decir “bueno, cuál es el partido que tiene que entrar a jugar?” Yo no lo puedo decir, pero me doy cuenta que no juega. Te termina aburriendo porque el ingenio y el chiste tienen corta duración en el ámbito de lo literario, no tienen fondo. En la casuística de todos los

días está bueno el chiste. Pero literariamente hablando, ahí lo que uno anhela es un fondo más metafísico, si se quiere más serio, no sé si se entiende.

E.T.: Sí, que más allá de las peripecias haya profundidad, una experiencia.

G.C.: Claro, un nivel existencial para llamarlo de alguna manera. Un nivel histórico por momentos puede no estar en la literatura, puede o no, no le hace, pero un nivel existencial tiene que estar, aunque sea como piso de la literatura. Y eso se extiende a mucho de una literatura que es global. En el fondo toda literatura viene identificada con un fondo filosófico por más que no lo profese abiertamente, muchas veces no lo hace pero está imbricada. Entonces, esta literatura está imbricada a un fondo filosófico que es el posmodernismo, que si lo estudiás no es una sola cosa porque hay como tres diferentes líneas. Pero está eso, en el fondo no deja de ser una carencia del nivel existencial. En el fondo no deja de ser una decadencia, es como sacarse capas de la humanidad, ya no está el nivel existencial, ya no está el nivel espiritual, y para la literatura ¿qué va quedando? Una última capa de la pintura que es un yoísmo de un tipo que te dice “salí acá, me comí una medialuna, cuando pasé la ví”, y bueno esa es la estructura. El que no tiene habilidad literaria hace una porquería con eso y el que tiene habilidad literaria hace un libro de Aira, que tiene mucha habilidad literaria pero sobre un soporte que carece de algo. No soy quién para dar consejos, pero si el tipo pudiera romper eso sería bárbaro, de hecho las primeras obras son de otra dimensión. Esas sí están laburando sobre un inconsciente colectivo que es el fondo de Argentina, aunque labure con bromas.

E.T.: Algo de esto hay en *Las alambradas de la luz*, lo veo como un poema brechtiano “la historia no sólo ocultó hechos no seamos ingenuos la misión de la historia fue ocultar al hombre”. De alguna forma recuperar a personajes obreros, se propone recuperar a los constructores de la Tebas de Brecht ¿no?

G.C.: Claro, mirá vos.

E.T.: ¿Estabas pensando en la necesidad de volver a darle una función social a la poesía, pensándola más en relación con los problemas y los conflictos sociales? No tanto a nivel histórico, no sé cómo fue el proceso de escritura pero no te atenés mucho a datos históricos. No hacés la historia de la Catedral, utilizás personajes que por momentos ni siquiera son los obreros, es el pibe que pasa con la madre por la vereda. Va cambiando la perspectiva de cómo son vistos.

G.C.: Interesante esa lectura. Me parece que cierta frescura que puede tener es la de no ser consciente. Yo no lo estaba pensando, un poco la poesía es eso ¿no? Hay casos infinitamente superiores, pero cuando se hace poesía en serio todo eso queda trasuntado,

es como todo lo que vos dijiste pero licuado en una licuadora y perdiendo la idea pretérita del efecto. Es como un músico que necesita olvidar para tocar también. Un músico no va a estar ensayando hasta el último minuto antes de entrar, no conviene. Conviene tocar 4 horas antes y esos minutos estar tranqui. Está bueno, como me decís, que aparezcan personajes y que sean humanos.

E.T.: Otros versos que me interesan son los que dicen “vivimos solos en este país carneado hasta el silencio magnánimo, hasta la tartamudez melódica, nos corresponde algo en el festín de las ciudades?”. Lo interpretaba como un no encontrar lugar en ese contexto, el ‘91, con una sociedad que tiene dificultades para hablar de algunos temas, al no ponerlo en palabras no puede pensar. Esa imagen me parece super interesante, aparece también en el poemario de Diego, pero no de un modo literal, sino que está trabajado y oculto en un montón de capas esa imposibilidad de decir.

G.C.: Está bueno lo que estás diciendo, realmente ahora que lo escucho lo veo interesante ahora. Creo que ese librito tiene partes buenas y partes muy malas si lo tuviera que analizar desde el hoy. Pero tiene partes verdaderamente buenas, aunque lo haya escrito yo, eso que decís es interesante porque creo que “nos cabe algo en el festín de las ciudades?” es una pregunta que sigue sin responderse también. Pero vos lo decís más en el sentido temporal de los noventa.

E.T.: Claro, la fiesta menemista. Porque también veo un rechazo fuerte del consumismo, que aparece en Diego también: “es posible que la memoria intente mojararte, también es predecible que seguro se duerma por un mal apoyo y con alas prestadas, que no nos duerman en el sueño”. Veo que reflexionan sobre la irrealidad de lo real y a partir de experiencias místicas del imaginario andino, oníricas, intentan recuperar lo real. Encuentran la salida a partir de una evasión si se quiere.

G.C.: Está bueno, nunca me imaginé que alguien iba a leer estos libros. Me hace acordar a la anécdota de Gombrowicz cuando estaba mal de los pulmones y le recomiendan ir a Tandil. Cuando va entra a un bar de Tandil que era un pueblo en ese entonces, se acerca un pibe con un libro de él que en verdad era el único que se había publicado en la Argentina, que era esa traducción del ‘48. En verdad ese libro había llegado a Tandil porque el bibliotecario de ahí recorriendo calle Corrientes lo encontró entre los saldos. La cuestión es que Gombrowicz se para y dice “un lector en la Pampa salvaje” [risas]. Una anécdota bien graciosa aunque no es el caso, me llama la atención que haya un lector.

E.T.: Yo llegué por Andrea que publicó los poemas de la mamá en Los Detectives Salvajes y me pasó sus libros, que los hizo tu viejo en el mismo estilo que Los Hijos de

la Teta, en un momento me dice “pero Gonzalo empezó a editar antes” y me pasa el tuyo y el de Diego. ¿Tenés otros libros escritos?

G.C.: No, tengo bastantes escritos pero que no publico ni en Facebook. No siento apuro por publicar, más allá de que sea bueno o malo, no lo siento. Tendría que tener y ver un sentido más allá de mí. Estoy escribiendo varias cositas de cosas que viví pero tendría que encontrarle un sentido, de que podría servir para producir una síntesis, de que podría tener alguna incidencia. Pero bueno, está por verse.

Entrevista realizada a Andrea Suarez Córica el viernes 29 de septiembre de 2017

E.T.: Bueno, comencemos hablando de *La niña que sueña con nieves*, el poemario de tu madre. Me gustó mucho el epílogo que escribiste porque ahí se vislumbra tu interés por insertar en una tradición a Luisa. Desarrollas una hipótesis acerca de sus posibles lecturas poéticas, mencionas a Bécquer, Benedetti y Prevert. Leyendo el libro veo desde lo formal, desde la estructuración de los versos, reminiscencias de *Persuasión de los días* de Oliverio Girondo, esas palabras que van goteando y cayendo se hacen más acentuadas sobre el final del poemario y se ve claramente en “para papá”. Por otra parte, en el poema que le da el título al libro, aparece un universo más español, que me remitía a las cantigas galaico portuguesas, con la niña, la montaña, el río, los guijarros. ¿Tenés constancia de otras lecturas de Luisa? ¿Seguiste elaborando hipótesis acerca de ella como lectora?

A.S.C.: No, lo primero que te puedo decir es que yo tengo como referente a la lectora imaginada, porque no tenía su testimonio directo y tampoco libros de poesía, sí algunos de filosofía. Entonces, cuando estaba escribiendo ese epílogo me hice esa pregunta ¿qué leía mi mamá? Recurrí al testimonio de los compañeros con dos preguntas, si recordaban qué leía Luisa, si habían intercambiado algún tipo de libro con ella o bien, qué leían ellos,

y así dentro de la generación ver si podía sacar algún tipo de conclusión, ninguna certeza. Fue así que le pregunté a cuatro o cinco compañeros, esos autores que pongo eran los que coincidían en todos los testimonios. Eso yo lo tomo de la incerteza y paso a la certeza, lo dejo como un dato fiel, porque no tengo otro modo y me interesaba construir algún tipo de lectora imaginada. Me pareció que estaba muy bien representada con estos compañeros que coincidían en esos autores, porque tenía que ver con referentes de época. Así que no tengo otro conocimiento, sé que mi mamá estudiaba Filosofía, que le gustaba mucho Bécquer pero de Gironde no recuerdo si me lo han nombrado. No tengo otro dato, no hay más datos.

E.T.: Vos fuiste a Humanidades a pedir si había alguna ficha de lectora pero de esa época no había nada ¿no?

A.S.C.: Yo la primera vez que pedí datos fue cuando estaba la Dirección de Sanidad en calle 51 entre 8 y 9. Ahí me dejaron ver y yo no me di cuenta de hacer fotocopia porque esa documentación después fue destruida, me lo dijeron cuando volví al año o a los dos años. Me dieron la ficha médica con algunos datos, que decía si fumaba, cuántos cigarrillos, si tenía dolores menstruales, ella había contestado el cuestionario. Poder entrar en esos detalles me había impactado. Cosas tan terrenales. La primera vez que lo pedí debe haber sido en el '93 y ya para el '95 no estaba. Después, el legajo de Humanidades. Cuando lo pedí ya estaba digitalizado. Ahí tenía las materias que había aprobado, con las notas, que eran dos o tres, muy poquitas.

E.T.: ¿Eso te lo entregaron en la Facultad?

A.S.C.: No, fue una iniciativa mía que fui a Alumnos y me mostraron que estaba digitalizado y tomé nota. Creo que de la ficha médica tengo una fotocopia ahora que pienso, no sé. Pero bueno fue muy poco lo que pude reconstruir y me conformé con eso. Necesitaba algunas puntas y los compañeros me las dieron y me quedé con eso. Después no habría forma de indagar. De su biblioteca el único que me quedó es el de Bécquer. Igual coincido con vos en una cosa, que no se si la digo en el epílogo, Luisa construía como cierto paisaje extranjero ¿no?. Hay una cosa ahí que no la siento cercana, desde mí. Puedo intuir ahí algo de ella, cierto romanticismo de construir un mundo imaginario, eso sí. Y ahí uno podría inferir autores pero no me ocupé de eso, ni me parecía necesario, ya estaba con sus propios poemas. Hacer un análisis más específico como hija, no me interesaba.

E.T.: En el '94 recibís por primera vez los poemas de Luisa que te manda este compañero que se había exiliado, ¿cómo te afectó ese regalo? Teniendo en cuenta que de un día para

otro Luisa deja de ser madre, deja de ser trabajadora, deja de ser actriz y pasa a ser poeta. Pasás a pensarla como poeta cuando ya habías publicado dos libros. ¿Tenías conocimiento, circulaba dentro de tu familia o entre los compañeros que Luisa escribía, o te enteraste ahí mismo? Porque el poema que le dedica a tu abuelo vos decís que lo tenía colgado, siempre presente, tenías contacto con ese poema, pero después...

A.S.C.: Bien lo del poema, porque la respuesta inmediata hubiese sido que no tenía noticia para nada, pero voy a tratar de ordenar. En el testimonio en Humanidades en abril del '95, mi primer testimonio, digo "y mi mamá escribía a máquina sus poemas y yo escribo poesía y creo que me he identificado con esa actividad de ella". Me gusta ese recuerdo porque realmente no sé si había máquina en mi casa, podría haber habido como que no, podría haberlos pasado en la oficina. Ese intento por construir un sonido que daba sentido a una actividad mía, que era escribir poesía. Las primeras las escribí a los 11 años. Algunas de las temáticas eran mi madre, su ausencia o el día de la madre. Y está bien lo que me decís del poema de mi abuelo porque no lo tengo en cuenta y esa presencia, de ese poema con su letra manuscrita, no sé de qué modo me habrá afectado. Lo que sí recuerdo es que me gustaba mucho y que lo leía y sí lo tenía en cuenta, no era un adorno colgado en la pared, era un acto de amor de mi madre hacia su padre, mi abuelo, que yo lo adoraba. Como una especie de puente hacía ese poema, un acto de amor. Que una hija pueda escribirle eso a su padre, me gustaba mucho, y el acto de amor de mi abuelo que era carpintero y le hizo un bastidor de madera para pegar ese papel que le dio mi madre, todo una cosa artesanal. No sé qué más me habías preguntado, ah, cómo me impacta. Bueno yo escribía poesía, después se armó cierto corpus y publiqué. En relación a la carta, me acuerdo que un compañero de psicología me dice: "sí, Fito Bergerot vive en España". Claro, este compañero era de Mercedes, por eso lo conocía. Me dice "yo te voy a conseguir la dirección". Era como un milagro, me dio la dirección, recuerdo que le escribí: "Fito, no sé si te acordarás yo soy Andrea la hija de Luisa, tenía dos hermanos Cristian y Ariel", bueno un terreno muy... aguas movedizas. Me acuerdo que me respondió con una carta de seis páginas. Ahí sí que nombra un libro de Sábato, películas que habían ido a ver, todo tan presente y yo preguntándole si se acordaba de mí. Y ahí en un momento me dice: "yo tengo los poemas de tu madre, ¿vos los tenés?", le digo que no y me los manda. Recibo un sobre acolchado por avión, pesado, y bueno, sale el primero que es su letra. Yo digo que quizá no lo pudo pasar. Los otros todos pasados a máquina, ya era un poemario. Esto es lo que cuento en el epílogo, que un compañero le deja una notita. En verdad no recuerdo exactamente pero era como recibir el premio mayor, un tesoro, ya de por sí era

una parte de mi madre. Esa parte eran poemas que yo también escribía, creo que ahí también tiene algo que ver la identificación con ella. Hacer cierto anclaje y decir “con razón”. Porque en mi familia, yo me crié con mis abuelos, no había un contacto con libros, con poesía, fue como respirar hondo y decir recuperé algo, encontré algo de ella en mí que yo no sabía, una coincidencia ¿no? Me mandan poesía, yo también escribo y bueno sentí que era un legado. Una de las cosas más lindas y más intensas que la representan, sus poemas.

E.T.: Te dieron acceso a algo más subjetivo, más personal de ella.

A.S.C.: Absolutamente, además por el mismo hecho de escribir y saber lo que es estar sentada frente a un papel, con cierta soledad, con esos titubeos, esa búsqueda de la palabra exacta, todo ese proceso de escritura, supongo que mi mamá y todos los que escriben pasan por algo similar. Entonces sí, me dio esa imagen de la mesa blanca con mi madre ahí, en esa búsqueda, las correcciones y ese estilo de escritura tan particular, con esos guiones, esas comas. Hermoso.

E.T.: Increíble el azar en la conservación, porque si Novalgina no se hubiera llevado los poemas a lo mejor el destino hubiera sido otro.

A.S.C.: Capaz que nunca me enteraba y quedaba solamente el poema a mi abuelo en la pared, que ahora lo tengo yo acá. Y algún testimonio que podría decir tu mamá escribía poesía, pero tener el objeto, tener la prueba no se puede comparar.

E.T.: En ese epílogo vos hablabas de que fue convivir una temporada con tu madre el armado del libro, el ordenamiento de los poemas, las intervenciones como la dedicatoria a los nietos, tomar la decisión de sacar uno, el 35. En ese sentido, ¿vos ya sentías a la poesía como una especie de hogar, de contención? ¿Ibas a algún taller de escritura?

A.S.C.: Bueno, la génesis de mi propia escritura está en ese cuaderno que conservo, extrañamente un cuaderno espiralado que dice Mundial '78. Increíble. Ahí están mis poemas. Conservo una carta que sería de la misma época, de los 12 o 13 años, de una convocatoria de una editorial en Buenos Aires. Era uno de esos concursos que publican todos sin ningún criterio literario y que seguramente había que pagar ejemplares por adelantado. No recuerdo bien como fue pero presenté mis poemas. Después en el '92 me presenté a otra convocatoria en Capital y me publicaron dos poemas en una antología. En su momento sí me dio alegría, pero después pude entender esto del negocio sin criterio literario. En el año '92 concurrí a los talleres municipales de arte un taller en el Pasaje Dardo Rocha. En *Alas del alma* hay un poema que es exactamente el resultado del proceso de ese taller, los demás no, los hice antes. Ese era uno de los ejercicios y para mí es el

más logrado. Me parece que después no tengo otra experiencia, sí lecturas. Presencia de libros había en el departamento de mi madre. El que era lector era mi hermano Ariel que tenía un año más que yo y leía historietas, libros, la colección Robin Hood, recuerdo patente. Yo creo que empecé a leer y a comprarme mis propios libros recién a los 18, 19 años. O sea, desde los 9 tenía la lectura escolar, pero de empezar a elegir qué leer recién a esa edad. La escritura de estos poemas coincide con los 19, 20 años, más de adolescente, “Todos los tiempos” ya es más del ‘90.

E.T.: Entonces, antes del proceso de formación como lectora estuvo la escritura.

A.S.C.: Sí.

E.T.: ¿Y vos sentías que ahí te podías conectar con Luisa, con la escritura de cartas, de cuentos?

A.S.C.: Sí, totalmente. Es como un diálogo imaginario que uno hace, tiene al otro, a Luisa como parte de un diálogo, de un oído de ciertas confesiones, depositaria de tristezas. Sí claro, como una vía para comunicarme a través del tiempo. Se me ocurre también la plegaria, el rezo, como conexión con alguien ausente y por ahí en mi lugar aparecía la escritura que también es el recurso de la palabra. Me conectaba la escritura. Era una astucia de mi parte porque poder estar escribiendo e imaginando a ella como destinataria teniendo 11 años, ahora lo pienso, me parece sano también, liberador, qué bueno que lo pude hacer.

E.T.: ¿De tu madre se hablaba en lo de tus abuelos? Vivieron con ellos vos y tus hermanos ¿no?

A.S.C.: Sí, fuimos los tres a lo de mis abuelos paternos. Entonces no se hablaba, a veces pienso en mi abuela, yo ya tengo 51, ella con 55 de un día para otro tiene que criar a tres nietos. Me pongo a pensar eso ahora y digo oh...las abuelas por dios, qué capacidad de volver a empezar. No había una tradición de militancia, identificación política, etc. Aparte estábamos atravesados por el terrorismo de Estado, en el ‘75 matan a mi mamá y después ya estábamos atravesados por el Proceso de Reorganización Nacional. Así que era inducción a la culpa, la vergüenza que yo experimenté porque era hija de subversiva, todo lo que tenía que ver con los imaginarios en la escuela. Así que era mejor ni hablar, mejor no existir, hay un poema que lo refleja bien, hablo del muro. Siempre escondida, metafóricamente, en el silencio, en la no opinión. Mejor que no me vean, mejor no opinar, mejor no decir. Así fue como me crié, sin una opinión formada inclusive, son todos mecanismos del olvido: el silencio, la tergiversación. Esa inducción a ver qué hacían tus hijos y “bueno, tu madre podría haber pensado en ustedes, podría haber pensado en los

hijos, yo le dije que se podía ir por Uruguay pero no me escuchó porque primero era el Proyecto”. A ver, todas ideas que podrían estar bien pero se dejaba de lado realmente al verdadero responsable del terrorismo de Estado, entonces se generaba ahí toda una confusión y ese falseamiento hace al olvido. También esas ideas que confundían o equivocaban, en parte podía ser por la ideología de mi familia y en parte por los medios de comunicación, por los diarios: “Terrorista abatido”...

E.T.: El genocidio reorganizador que define Feierstein.

A.S.C.: Claro, aparte sabemos que el genocidio no empieza con los desaparecidos en sí, sino con esta cuestión simbólica de crear al enemigo. Bueno, yo era hija del enemigo de la Nación. Entonces qué podés decir, porque hay que poner una lupa en el barrio, entonces el de al lado ¿cómo te mira? Y la victimización también porque “pobrecita”, pero no sabés si era porque se quedó sin madre o porque “pobrecita qué madre le tocó que no pensó”. Era muy complejo eso, así que no tuve una formación o una claridad en las ideas, toda mi crianza fue así y no hablaba con mis hermanos del tema. Me resultaba muy difícil hablar, si se tocaba el tema era desde el dolor, desde el llanto, desde la tristeza. Mi hermano Cristian, el más chico, extrañaba todo el tiempo y me marcaba el parecido con ella o me agradecía ciertas actitudes maternas, pero siempre desde la tragedia, la pérdida y la ausencia. Fue duro. Lo que no hacía la familia era poner el sentido político del motivo de la muerte de mi madre. Entonces, queda entre cuatro paredes como una cosa familiar de una persona que tuvo un proyecto que estaba por delante de sus hijos. Una cosa familiar cuando en realidad era una cosa política, pública, nacional e internacional. Y bueno, eso no contribuyó para nada en poder elaborar algo con un criterio un poco más realista acorde a lo que estaba pasando o había pasado.

E.T.: Empezaste una investigación que te convirtió en una especie de detective salvaje junto con Juan Aiub, en el sentido de que hicieron un trabajo filológico para definir si ella hubiera querido publicar los poemas. Vos citás cartas en las que Luisa escribe que aprovechaba que se habían dormido los chicos para dedicarse a sus poemas. A partir de una suma de indicios llegaste a la conclusión de que ella se estaba pensando como poeta ¿Qué conflictos tuviste a la hora de decidir si publicar o no los poemas?

A.S.C.: A mí lo que me llamó la atención fue la numeración de los poemas, el orden que tenían, eso me hizo pensar que había una dedicación especial. Aparte tipeados, me parecía que la etapa de borrador ya había pasado. El libro ya cobra vida y es de los lectores, no es más de uno. Y si bien ella no había llegado a publicarlos, todo indicaba que tenía esa intención y también ahí entra el terreno de la incertidumbre. Me pareció un hecho de

justicia traerla en los poemas, en su propio producto. Si lo había querido hacer, ahora tenía la oportunidad de hacerlo a través de su hija, y si no había tenido la intención de hacerlo, los indicios indicaban que sí, por eso yo hablo un poco de profanación porque creo que como hija tenía el derecho de mostrarlo. Aparte porque creo fervientemente en el testimonio, en todo lo que tiene que ver con los procesos genocidas es fundamental la transmisión generacional porque afecta a varias generaciones, porque los sentidos los va construyendo cada generación en cada contexto, que va marcando hasta donde hablar, qué decir, cómo decirlo. Bueno, decir que fue víctima del terrorismo de Estado a través de poemas es una bella manera de volver a hacerse presente.

E.T.: En la contratapa del libro *Aiub* escribe que Luisa estaba entrando en erupción antes de su muerte, el poema que le dedica al padre es escrito un mes antes de que la secuestren.

A.S.C.: Claro, mi abuelito cumplía el 2 de marzo. Ahí dudo yo, si presumiblemente lo escribió un mes antes o el año anterior.

E.T.: Porque estéticamente me llamaba la atención lo depurado del lenguaje, no aparecen comas, no aparecen puntos, son prácticamente palabras que se van ordenando y en ese sentido estaba iniciando otro proyecto, sumando otra hipótesis a los argumentos de por qué había que publicarlos. Siento que ya estaba en otra búsqueda estética y cerraba la etapa anterior de alguna forma. Me parecía que *Aiub* de alguna forma también percibió eso en la contratapa.

A.S.C.: Puede ser, pensándolo ahora la lectura de todos los poemas menos ese, me generan ciertos cortes o tropiezos y en este no, tiene una lectura que fluye, se desliza, para mí es uno de los más hermosos. No por el tema, sino justamente por el estilo, me parece maravilloso y puede ser, es distinto, se nota formalmente que es más despojado y tiene otro ritmo. También el ritmo se lo puede dar el tema pienso, porque los otros eran más introspectivos, de rupturas amorosas, desencanto, más ásperos. Y en este, quizá por el enorme amor a su padre, era más fácil que eso saliera. Lo otro tenía más que ver con otras cuestiones ideológicas, políticas, las contradicciones, el amor a sus hijos, el amor a un proyecto, el amor a sus compañeros. Sí, es distinto.

E.T.: Cuando hablas de los guiones que tenía y de una novela inconclusa, ¿son cuadernos que te quedaron?

A.S.C.: No, nada, el título. Un compañero me dijo “tu mamá estaba escribiendo una novela, ¿vos tenés algo?”, ya no me acuerdo ni quién era, le dije que no y me dijo que tenía título: *Luis ¿y la revolución?* No, no tengo nada, solamente fue un comentario que me hicieron pero a mí me quedó muy marcado ese título. Noalgina es Luis, entonces yo

digo que hasta podría haber sido este Luis al que interpelaba, un compañero que vivía al lado de casa. Y me lo apropié porque finalmente me propuse escribir la novela que no había escrito mi madre. La novela la escribí, no la corregí, no la publiqué, es una novela breve que se llama *Luis ¿y la revolución?*, debe tener más o menos 70 páginas. Consta de las cartas de mi madre, es un entrecruzamiento de tiempos, son todos personajes femeninos, cambia la historia de mi madre que en realidad no la matan, ella continua viva. Entonces, meto su muerte como un sueño, como el libro mío de sueños. Ahí construyo un sueño apócrifo donde ella dice “soñé que me mataban y aparecía en la playa de Los Talas”. Están las cartas, esos sí son documentos que tengo, que se escribía con Rosa una compañera y amiga exiliada en Bélgica, entre diciembre del '74 y marzo del '75, la última semana de marzo '75. La matan a la semana. Construyo con esas cartas y con el testimonio de otra compañera que tiene al hermano desaparecido. Son estas tres mujeres. Una exiliada, una presa y mi madre sobreviviente. Está ahí, empecé el año pasado a trabajarla de nuevo y también volví a abandonarla.

E.T.: ¿Cuándo la habías arrancado?

A.S.C.: En el 2001.

E.T.: Bueno, es similar a lo que hizo tu abuelo enmarcando el poema, al darle su impronta a eso que dejó Luisa es como que buscan habitar con ella nuevamente un espacio ¿no?

A.S.C.: Sí, hay algo de eso, de completar lo que ella no pudo, un poco de continuar este diálogo con ella. Se juegan varias cosas me parece. Primero un placer mío con la escritura. No voy a hacer algo que no tenga nada que ver conmigo. Y me viene como anillo al dedo por esta preocupación mía por la transmisión. Ella me cede el título, yo escribo la novela. Ella me cede el ruido de las teclas de la máquina de escribir y yo escribo poemas. La presencia de ella tiene que ver con la transmisión y tiene que ver con apropiarme de cosas de ella. Yo hoy a mi hija explícita y directamente le puedo ceder cosas voluntariamente, con acuerdos y desacuerdos entre madre e hija. Y acá parece que me las ingenio todo el tiempo para reconocer los motivos de su ausencia, todo lo que tiene que ver con eso y por otro lado cómo hacerme de una madre siempre, me gusta.

E.T.: Vos en varios poemas hablás de una historia que pesa, de los peligros de quedar atado al pasado, al modo del *XVIII Brumario de Luis Bonaparte* de Marx, cuando decía que los sueños de los antepasados pesan como una pesadilla en los cerebros de los vivos. Hablás de dejarse llevar por la sangre pero guiada por tus propias necesidades en el primer poema de *Alas del alma* (1992) y en *Imágenes rotas* (1993) hay otro verso que dice “cómo vibrar en mi misma vibración sin ser anclada en el mandato”. De alguna forma retomando

el proyecto de tu vieja estas marcando una diferencia en ese anacronismo que te permite la escritura, la traes al presente pero también construís tu propia visión de las cosas.

A.S.C.: Sí, eso del mandato no sé por qué lo dije pero siempre tuve una visión crítica con esto de la idealización o del mandato que me parece que son formas del olvido, decir: mi madre, la mejor madre, la más revolucionaria. Y no. Con un pensamiento crítico y una evaluación objetiva, mi madre trabajaba en dos lugares, en la Cámara de Diputados y en el Hipódromo, estudiaba filosofía y militaba, no estaba nunca con nosotros. De hecho, teníamos una chica que nos cuidaba y no tengo ningún recuerdo de mi madre haciendo un postre o una torta. Entonces bueno, por un lado eso, no estuvo tanto, fue más calidad que cantidad, seguro, seguro. Porque yo reconozco que el tema de la sensibilidad social viene por mi madre, así que agradezco ciertos valores que tengo que vienen del lado de mi madre. Y el mandato, no es que yo escribo porque mi madre lo hacía y quiero seguir su legado, su camino. No. Yo sigo un placer mío, por eso no dejo nunca de tener una mirada crítica y reflexiva y si no quisiera hacerlo no lo hago. No me gusta el deber ser, el deber hacer, no puedo con esas cosas.

E.T.: Con respecto a la militancia, ¿vos militaste en algún espacio antes de entrar en H.I.J.O.S.?

A.S.C.: No, en el colegio no porque terminé en el '84. En la escuela fue siempre silencio y vergüenza, de hecho un compañero en el último año se atrevió a preguntarme: “¿tu mamá era subversiva, no?”. Aterrada de vergüenza le dije sí, esta aceptación del lenguaje... Qué se construía en la casa de él y en mi familia, en nuestros hogares para que coincidamos en ese sentido de subversivo. Sí recuerdo que mi prima que es dos años más grande que yo militaba en el Partido Intransigente y yo colaboraba, pero era como una cosa de colaboración no lo puedo nombrar como militancia ni nada. Me decía “¿querés venir? Hay elecciones, hacé de fiscal”. Ni me acuerdo ahora, sabía lo que era la militancia porque mi prima militaba. Mi primera militancia es en H.I.J.O.S. en el año '95. En verdad debo decir que mi primera militancia dentro de los Derechos Humanos se inicia en noviembre de 1994 en la Facultad de Arquitectura, cuando yo estaba entre el público y veo que no estaba mi madre y hablo con otra persona que estaba en la Facultad, Cristina Tortti, profesora de Sociología, que tenía a la hermana desaparecida de Arquitectura y le propongo formar la Comisión de Memoria, Recuerdo y Compromiso de Humanidades así podía incluir a mi madre. Entonces, con la conciencia de que mi madre merecía un homenaje como todos los compañeros de Arquitectura empieza mi militancia. En esa Comisión, en diciembre de 1994.

E.T.: Ahí comienzan a organizar el acto de abril del '95.

A.S.C.: Claro y ahí nace H.I.J.O.S., con el testimonio de todos los hijos. Ahí doy por primera vez testimonio, en realidad doy testimonio público en vivo en la Facultad. Siempre recuerdo que cuando me llamaban de algún lado para promocionar lo de la Facultad me era súper difícil ponerlo en palabras, enseguida lloraba. La capacidad de uno de poder ir elaborando... Me recuerdo muy pichona, tenía veintipico de años, 28. Pichona en cuanto a la capacidad de elaborar, de poner en palabras, de poder hacer un relato, de poder salir del lugar de víctima, de huérfana, para pasar a constituirme de otra manera, como un sujeto activo dentro de un colectivo y todo eso. Cuando me acuerdo me conmueve eso porque vuelvo a ver lo positivo de llegar a esa instancia.

E.T.: Ese año fue la organización del campamento en Córdoba, que fue después de que se formara H.I.J.O.S. en La Plata

A.S.C.: Claro, en octubre de 1995, en Cabalango.

E.T.: Pero antes hubo un campamento de un grupo de hijos, en marzo, que habían formado parte de la Comisión de Arquitectura.

A.S.C.: Sí, yo de ese homenaje no participé y no conozco realmente, pero sí, hubo algo anterior. No te podría hablar porque no lo viví. Los hijos que participamos el 30 de abril del '95 ponemos como fecha de iniciación ese día porque ahí dimos testimonio por primera vez y ahí empezamos las reuniones y las asambleas. Sé que hubo un campamento pero no participé y la mayoría de los que después fueron de H.I.J.O.S. La Plata no participaron tampoco.

E.T.: En tu caso ¿en qué consistía esa militancia, que actividades hacías?

A.S.C.: H.I.J.O.S. funcionaba con Comisiones, estaba la de Escrahe, la de Memoria Histórica, la de Contención. Yo estaba en la de Contención con Margarita Merbilhaá entre otras compañeras. La Comisión recibía a los hijos que venían por primera vez porque pensábamos que las asambleas de sesenta personas, donde se generaban discusiones, no eran el ámbito más apropiado para recibir a alguien. Entonces, ahí en esa primera Comisión nos contaban su historia, conversábamos en un clima más distendido que no tenía nada que ver con discusiones coyunturales. Además, desde esa Comisión organizamos un ciclo de cine, charlas, una cosa más cultural hacia afuera. Hicimos un convenio con el Colegio de Psicólogos para que los hijos que no podían pagar asistieran con unos bonos especiales. Se lo atendía en carácter de hijo, sin ningún cargo. Siempre estuve en esa Comisión, era donde me sentía más cómoda, más útil, era donde podía resolver, donde más podía proponer.

E.T.: Este año en la reunión de la Comisión por el mural de Humanidades te escuché decir que con ese acto cambió tu nombre, pasaste a llamarte también con el apellido de tu madre, ¿cómo fue eso?

A.S.C.: Fue a partir de la Jornada de Memoria, Recuerdo y Compromiso de Humanidades cuando estaba cantando León Gieco. En la puerta del Rectorado se acercó un compañero de mi vieja y me dijo “por años no supimos de ustedes porque no sabíamos cómo buscarlos, no sabíamos el apellido de tu padre”, algo así. Me dijo “vos tenés que usar Córica, vos tenés que ser Córica para que te podamos ubicar”. Eso me pareció como un ruego, tan acertado, porque era volver a poner en escena el apellido Córica, aunque mi madre no había sido detenida desaparecida, pero era como volver, era aparecer otra vez. Entonces fui al Registro de las Personas, pregunté y me explicaron que había un trámite que se llamaba de “Adición de apellido materno” y lo hice. Es muy simple, en las anotaciones al margen ponen “se adiciona el apellido materno Córica”. De hecho, lo uso hasta ahora y ha sido efectivo porque siempre me escribe alguien: “te vi en Facebook, alguien te nombró, vos sos la hija de Luisa, yo la conocí en tal lado”. Por ahí un encuentro, algo muy fugaz pero bueno, ese Córica quedó y ahora ven una Córica y sí me parece que es necesario seguir siendo Córica todavía.

E.T.: ¿Te acordás si durante los primeros años de H.I.J.O.S. era común el tema de la escritura? ¿Organizaron algún taller de escritura?

A.S.C.: No, no recuerdo, diría que no. Recuerdo cuando yo presenté *Atravesando la noche* (1996)

E.T.: Fue un evento organizado por H.I.J.O.S.

A.S.C.: Sí, la verdad que algo así como intercambio de material o producciones no. Lo que estaba era esta comisión de Memoria histórica que por ahí se leía algún documento de alguna organización pero no literatura o poesía.

E.T.: Volviendo a los poemarios, en *Alas del alma* se percibe cierta fragilidad que se ve en los poemas más adolescentes, de autodescubrimiento. En cambio, en *Imágenes rotas* ya hay como una especie de afirmación de la propia identidad. El libro comienza con el verbo ser, “soy memoria” dice el primer poema, ¿en qué contexto de tu vida decidiste publicar ese libro?

A.S.C.: Yo estaba haciendo teatro en el taller de la Universidad desde el año '92, al '93, estábamos haciendo *El proceso* de Kafka. El taller también funcionaba por grupos: de arte, de publicidad. Yo estaba en el de actores, como actriz. No recuerdo bien con quién me pongo a hablar y le digo que tenía un poemario y me dice “está Gonzalo Chaves que

está en el grupo de gráfica del taller”. Como los grupos funcionaban en distintos lugares y horarios yo no lo conocía. Él publicó dos libros con tapa en serigrafía, un libro del hijo Gonzalo Chaves, *Alambrados de la luz* y *Variaciones del agua soleada* de Diego Larcamón. Entonces me dicen “¿por qué no hablás con él?”. Averiguo el horario y le digo “mirá me comentaron que vos publicás”. Me río porque bueno, después terminamos siendo pareja, tenemos dos hijos y siempre nos reímos de cómo el falso editor se chamuyó a la poeta, fue muy gracioso. Entonces me citó en su casa, me dijo que llevara el material. Yo ya lo tenía armado al libro, había pasado el proceso de escritura, corrección, no recuerdo lo que hemos hablado del criterio literario, de la valoración del material si se generó algún tipo de discusión, si se sacó material, si se cambió algo, no me acuerdo. Y ahí publiqué *Alas del alma*, los dibujitos se deben un poco a García Lorca, porque había leído un libro de él que tiene dibujitos, y dije qué bueno, el poeta puede hacer también sus propios dibujitos. Yo no dibujo, pero empecé a experimentar. Sale la publicación en diciembre del '92 y ya para junio del año siguiente éramos pareja y vivíamos juntos. En *Imágenes rotas* hice yo la serigrafía, había aprendido. Seguí el mismo criterio de los dibujitos. Gonzalo que es una generación mayor y contemporáneo a la de mi madre, me pone en contacto con los compañeros de mi madre. Entonces, a partir de mediados del '93 empiezo a ver gente, fue una efervescencia absoluta, hasta el '94 que voy a Arquitectura. Este libro entonces sí, es plena construcción de mi identidad. Pero bueno fue muy hermoso el proceso porque era la época de los disquette, yo iba a la imprenta, lo llevaba, después te llamaban por teléfono, no había celulares, me acuerdo por 51 y 17.

E.T.: ¿Y eran vos y Gonzalo nomás los editores?

A.S.C.: Sí, era algo artesanal, porque él como gráfico hacía serigrafía y le hizo el libro al hijo que es hermoso, dedicado a los obreros que hicieron la Catedral. Hacía presentaciones en los bares recuerdo, en El Bar de calle 47 entre 7 y 8, difusión en hojas de oficio, afiches pegados en la Facultad, en la calle, íbamos al diario a llevar para que salga, muy lindo. Lo que pienso es que a Gonzalo le regalé un libro que decía de la idea al objeto, le había hecho una flecha, porque yo le pregunté si podíamos editar un libro de poesía y de pronto lo veo plasmado y ahora estoy pensando también cómo empecé a materializar mi propia historia a partir de recursos que eran sus compañeros. No sólo materialicé un libro de poesía sino que empecé a materializar mi propia historia. Fue un proceso muy intenso, porque venía del silencio familiar.

E.T.: ¿Tus hermanos estuvieron en H.I.J.O.S.?

A.S.C.: No, participaron de otra manera. Ariel estuvo en la Jornada de Humanidades registrando con la cámara, él es camarógrafo. Y Cristian tuvo la intención de ir al encuentro de Cabalango, incluso se había preparado el bolso, incluso lo pasamos a buscar con el micro por la casa de mi abuela pero no estaba. Me acuerdo que lo esperamos. Yo pedí por favor que lo esperáramos y nunca apareció. Creo que fue a una asamblea porque yo le insistía mucho, pero no, procesos distintos. Yo sentía que me constituía la participación en H.I.J.O.S. Por ahí ellos no sintieron esa necesidad.

E.T.: En *Atravesando la noche* decís que a tu mamá la mató la Triple A, ¿cuándo te enteraste que fue la CNU?

A.S.C.: A ver...hay un dato, una fecha que si yo tengo que decir CNU puedo decir un nombre que es Gastón Ponce Varela y te puedo decir un año que es 1989, que es cuando yo me encuentro con una compañera de mi mamá que me pone en contacto con otro compañero, todo previo a Gonzalo. Pero fue esporádico, único caso, y él me cuenta que Gastón Ponce Varela había tenido que ver con la muerte de mi madre, me cuenta que era de la CNU. Eso queda ahí. Después por lecturas, por escuchar, me pareció que era la Triple A, o no sé. Me parece que se reafirma con el libro de Cecchini y Elizalde Leal, ahora con el Juicio.

E.T.: ¿Estás participando en el juicio?

A.S.C.: Está mi hermano, el mayor, él prestó declaración pero yo no me quiero ocupar. No puedo poner energía ahí. Relacionado, en noviembre del '98 le hicimos el escrache al Indio Castillo, yo estaba embarazada de mi primer hija Rocío, cuando después vi que el Indio Castillo formaba parte de la CNU no podía creer que yo había estado escrachándolo. Pero no tenía idea que había participado. Recién me enteré con el libro, con el nombre de los que participaron, con el comentario.

E.T.: Una investigación que fue saliendo en *Miradas al sur*

A.S.C.: Sí, yo no podía creer que estuviera el diálogo ahí: “a esta mina vamos a matarla”. Y nada como que ver el nombre, las caras, imaginarte ese grupo de hombres contra una mujer, no se puede creer. Tomó una dimensión más real. No era ya el relato “la secuestraron, se la llevaron en un auto a Los Talas”, sino que era esta gente.

E.T.: Relacionando un poco *Atravesando la noche* con los poemarios, en estos aparece muchas veces una imagen de la oscuridad que viene de afuera, que choca contra tu subjetividad y tus sentimientos y en el libro de los sueños aparece el motivo de la tempestad, de la tormenta que en cualquier momento puede llegar a invadir todo. Me llamaba la atención, en relación a esto, que el subtítulo es *79 sueños y testimonio acerca*

del genocidio, como si los sueños fueran por un lado y el testimonio es la parte donde vos tomas la palabra autobiográfica. Sin embargo, los sueños son un testimonio en estado puro.

A.S.C.: Sí, en realidad es *79 sueños y testimonio acerca del genocidio* porque los sueños y el testimonio son acerca del genocidio, no están separados digamos. Yo lo quería reeditar este libro. Quedó como único testimonio en forma de sueño, habla más el inconsciente y tiene que ver con todo un imaginario del terrorismo de Estado. Cuando se publicó me acuerdo que gente que lo leía me decía “yo también tenía este sueño, siempre soñaba con inundaciones, siempre soñaba con el Falcon verde”. Por eso también decidí no interpretarlos, para dejar más abierta la lectura. Después, a partir del testimonio de los que lo habían leído me di cuenta que había sueños que eran recurrentes en muchas personas, sueños de época, cosa que seguro sucede a través del imaginario. El material del sueño se constituye con lo que uno vive día a día. Los 79 sueños tienen que ver con el genocidio y mi testimonio también, pero todo enmarcado con este atravesar la noche, desde los 8 años y medio hasta cuando participé en H.I.J.O.S.

E.T.: ¿Cómo fue la elaboración a la hora de ordenarlo, hubo sueños que quedaron afuera? ¿No agregaste nada?

A.S.C.: Están tal cual. En realidad el libro surge en el verano del '96, yo intuía que estaba empezando a atravesar una crisis. Después entendí que se trataba de que en septiembre del '96 yo iba a cumplir 30 años que era la edad que tenía mi madre cuando la habían matado. Entonces, empecé a autopercibirme con una enfermedad terminal y me quedaban 8 meses de vida, en septiembre se terminaba mi existencia. La sensación que tenía visualmente era que yo estaba sentada en un banquito en medio de un páramo y había desaparecido toda dimensión temporal, no había pasado, ni presente, ni futuro. Por esas cosas maravillosas del azar, ordenando papeles, empiezo a encontrar fragmentos con mi letra y digo esto qué es. Esos pequeños relatos eran sueños, digamos que un total de 400 sueños, pero advierto que algunos de estos 79 me generaban una angustia que se sumaba a la que yo había empezado a transitar. Por esas cosas de uno aferrarse y buscar una solución, me propuse publicarlos como una posibilidad de atravesar junto a otros esta disolución de mi ser que yo venía sintiendo. Pensé que el libro podía actuar como red, si actuaba como red me salvaba y si no actuaba como red no me salvaba. Finalmente, actuó como red porque la gente fue a la presentación, compró el libro, lo leyó, me hizo devoluciones. Todo eso se constituyó en una circulación de mi propia palabra con las interpretaciones de los demás, eso fue la red que en definitiva me salvó. Lo colectivo. Lo

público. Fue maravilloso el proceso porque yo además había empezado a registrar mis sueños en el año '87, dormía con un cuadernito.

E.T.: ¿Habías empezado terapia?

A.S.C.: No recuerdo, no sé si había leído a Freud o mi propia terapia pero bueno ya había algún conocimiento de que los sueños podían ser un material muy exquisito y empecé a registrarlos, quizá como algo experimental, tal como me los acordaba. Se me hizo una rutina por años, noche tras noche casi dormida, por eso también esa capacidad de aprehenderlos porque la letra era de una persona casi dormida. Siempre esa búsqueda empecinada de intentar atrapar algo con lo que pudiera constituirme como persona. Recordé los sueños hasta que el libro entró a imprenta. Cuando entró a imprenta no recordé más los sueños y cuando se publica empiezo a recordar los sueños de nuevo pero sueños de carácter positivo, no tenían que ver con la tragedia ni con pesadillas. Increíble el poder de la palabra, de cómo se construye uno con el relato, con las palabras, con otro que escuche. Es la red, la escucha del otro que te aloja y vos te podés ir constituyendo en ese intercambio.

E.T.: Siento que con tu libro vos traes a escena lo que la sociedad civil no había querido ver en su momento, lo reprimido, los Falcon verdes, los incendios, las muertes en la calle, acontecimientos cotidianos que se negaban porque se prefería mirar para otro lado, pero que eran parte del paisaje cotidiano. Los habías visto con una intención de denuncia esos escritos teniendo en cuenta que se publican en 1996, los Juicios estaban cerrados y no se podía avanzar contra la impunidad por ese lado.

A.S.C.: Sí, por un lado la gente no quería mirar hacia atrás, me imagino que a un sector no le interesaba mirar y decía ya pasó, pero hubo otro sector víctima de toda la campaña de esa construcción del otro como subversivo, la guerra sucia y todo. No es tan en bloque porque yo estoy incluida entre los que no querían mirar entonces. Yo viví el silencio pero porque mi familia de algún modo también fue víctima para preservarme, qué me iban a explicar. Ahí hay una cosa. Recuerdo un enojo que tuve con varias personas, me molestaba cuando decían que eso ya había pasado y yo pensaba: “yo recién empiezo a construir mi historia y me dicen que ya pasó, y no pasó nada y no va a pasar por mucho tiempo”. Esto lo decía en los Noventa. Bueno, eso por un lado. Entonces sí, claro, era denuncia y testimonio.

E.T.: Ese año fue también como una especie de retorno de lo reprimido porque aparece H.I.J.O.S. en las conmemoraciones de los 24 de marzo como factor de renovación, se recupera públicamente la militancia de los padres...

A.S.C.: Sí, también fueron las declaraciones de Pernías, Rolón y Scilingo que pertenecían a la Armada, fueron como los primeros arrepentidos. La aparición pública de Scilingo en H.I.J.O.S. la llamamos “el show de la impunidad”. En el año '93 publiqué unas fotocopias, armé un folleto porque Gonzalo tenía junto con otras personas el CEMEPO, Centro de la Memoria Popular, y mi primer acto de dar testimonio de quién era Luisa Marta Córica fue eso. Previo a Arquitectura. Esta voluntad de memoria y la creencia de que el testimonio es necesario por la transmisión y resignificar y otorgar nuevos sentidos y poner sobre la mesa otro tipo de relato contrahegemónico. Siempre tuve claro eso, me parece que es lo único que nos queda, la construcción a partir de las palabras. Al pasado ¿cómo lo traemos? con un relato. Qué palabras elijo, qué palabras me representan, qué palabras hacen a un acercamiento más o menos fiel de lo que fue mi madre, de qué palabras me sirvo para construir el mundo al que ella perteneció, yo como hija y mis hijos como nietos. Todo eso tiene que ver con la transmisión de cierto relato que siempre debería ser una memoria viva, no una repetición de lo mismo sino en contexto. Una y otra vez construyendo la memoria, no repetirnos en eso porque deja de ser efectivo sino. Aceptar que uno cambia, el país cambia, que el contexto cambia, que nuestros oyentes cambian.

E.T.: Los sueños son inquietantes cuando permiten apreciar las continuidades más allá de que habían pasado 13 años de la dictadura. En uno narrás que entrás a un Ministerio y un cartel dice “Luisa Marta Córica Asesina”. Eso es muy fuerte porque los hijos eran considerados por el menemismo como una especie de continuadores de los “terroristas” ¿no?

A.S.C.: Sí, claro. Por eso digo, cómo ir resignificando. Si mi madre había sido subversiva ahora era militante del peronismo, si había sido culpable ahora era culpable por haber luchado por un país mejor. Nomadismo semántico, apropiándose de nuevos sentidos. Como reminiscencias, ella es la asesina, no la víctima.

E.T.: En relación con lo que son los abordajes al pasado reciente, me interesa preguntarte ya que sos psicóloga, qué pensás de Gabriel Gatti cuando dice en *Identidades desaparecidas* que está en contra de utilizar la categoría de trauma porque hace referencia a casos individuales pero para casos colectivos no alcanza porque es imposible reelaborar el genocidio, prefiere hablar de catástrofe del sentido. Gatti plantea que el trauma produce un desajuste entre las palabras y las cosas que, en algún momento, a partir de la elaboración y el duelo es posible volver a restablecer. En cambio, dice que la catástrofe del sentido es una desarticulación entre palabras y cosas que se hace estructura, hay una

imposibilidad en la persona que lo padece de poder elaborar ese duelo, que se hace crónico, por momentos parece que sí, por momentos parece que no. A ambos los diferencia del acontecimiento que sería un desajuste momentáneo, que produce un shock pero después es posible abordarlo... ¿Vos qué pensás en relación a esto?

A.S.C.: No lo leí, pero trastoca todos los conceptos te comento. El acontecimiento yo lo tengo entendido como una ruptura, algo que marca un antes y un después. A mí me parece que podemos hablar de trauma individual y trauma colectivo y que existen los dos. El trauma individual surge cuando en un psiquismo individual, en un momento determinado, de repente, sin previo aviso y de manera descomunal, excepcional, irrumpe un hecho que incide sin previo aviso. En mi caso, una niña de 8 años y medio, de un día para otro la madre no está porque es brutalmente asesinada. Trauma por qué, porque ese psiquismo no puede elaborar, no puede dar respuesta, no puede comprender, cómo comprende un niño que a la madre la mataron a tiros, la dejaron tirada en una playa y encima es culpable. No puede representarse eso. Cómo abordar esa ausencia que no está mediada por palabras aparte, no es una muerte por una enfermedad, “mamá está mal en un hospital, bueno ahora se fue al cielo con Dios”, algún tipo de palabra que compense, que acompañe. El trauma es una bomba. En lo individual existe en un psiquismo específico y en lo colectivo, sin ninguna duda, esto que dice Feierstein de lo simbólico, construir un enemigo primero, después la implantación de los cadáveres, cómo ir generando el terror para ir paralizando a la sociedad, el no te metás, la demonización de la política. Es genocidio, Feierstein lo explica correctamente porque es la eliminación de un grupo específico, que fueron los disidentes, los contrahegemónicos, los denunciadores de una realidad y los luchadores para cambiar esa realidad, que tenía que ver con las organizaciones y con las prácticas solidarias, no solamente orgánicas, no solamente políticas, el PRT o Montoneros...sino el vecino, la maestra o alguien que no colaboró, que no delató, que resguardó, que ocultó, que escondió, que protegió, todas esas prácticas solidarias. Cómo no va a ser un trauma, primero que desaparece una generación, cae una bomba, se corta el puente generacional donde se van a transmitir las prácticas. Pero bueno, esto se ve hoy cuando dicen “a la Facultad se viene a estudiar”. Se parte de la desconfianza y no de la confianza, “no te metás, ya pasó”. La negación y la falta de empatía. Toda esa gente que bueno, pasa hoy con lo de Santiago Maldonado, esa falta de empatía, no poder ponerse en el lugar de esa familia, de esa madre que está esperando a su hijo, a mí no me entra en la cabeza, pero lo puedo pensar porque hay gente que no le interesa. La elaboración del trauma me parece que es de la misma manera, si yo hice tantos años de psicoanálisis y salvo el consultorio

a mí la sociedad no me acompaña en algún tipo de elaboración, si no tengo estos libros para leer, si no tengo una charla donde hijos den testimonios, si no tengo una madre, una abuela, sea en el ámbito académico, de Derechos Humanos, literatura, cine que aborden el tema, y... difícilmente yo pueda hacer algo con mi elaboración individual. Lo mismo, lo colectivo tiene que ir acompañado de una voluntad individual de querer elaborar y revisar la propia historia. La verdad lo veo así, me parece que deja una marca tanto en el sujeto como en la sociedad, algo se rompió, algo no pudo ser puesto en palabras y hay que hacer un trabajo de reconstitución.

E.T.: Bueno, Dominick LaCapra plantea algo semejante a esto que estás diciendo...

A.S.C.: No sé, no lo he leído. Pero esto de catástrofe del sentido me sugiere que pueda quedar como núcleo de incomprensión, como esto que yo te digo, cómo puede ser que 6 hombres agarren a una mujer de 30, qué capacidad de maldad, no me entra en la cabeza. Entonces esto de catástrofe del sentido, en ese punto sí puede ser que queda algo sin anudar, sin dar un sentido. Me parece que ocurre muchas veces, algunas cosas las podemos anudar, otras no y hay que convivir con esas cosas que no se pueden anudar. Pero no sé si es una catástrofe tampoco. Me parece que es parte del ser humano, es imposible que todo pueda ordenarse, porque aparte va transformándose. En 2005, 2006 me invitaron a presentar el libro de Laura Alcoba *La casa de los conejos*. Yo había pensado esto de tres tiempos, en relación a la elaboración, nosotros como hijos éramos niños, yo en verdad era más grande, pero el promedio eran bebés y niñitos de 1 año o 2. Entonces yo decía que hay un tiempo cronológico, el de la edad, después hay un tiempo subjetivo donde uno, por ejemplo yo conozco a Gonzalo, conversamos, y me pone en contacto con sus compañeros y yo empiezo a construir ahí otra subjetividad, y después hay otro tiempo que es social, que el contexto nos permite decir o nos impone callar algo. En todo el secundario jamás hablé de mi madre, jamás, jamás, ni a una amiga íntima, porque mi madre era culpable, era subversiva. Qué podía decir, estaba empapada de la inducción a la culpa. Entonces, los hijos crecimos tuvimos voz propia, pasamos de los Noventa con el “show de la impunidad” a la derogación de las leyes, a los juicios, teniendo otra fe en que otra cosa era posible. La justicia repara, porque la impunidad lo que hace es seguir agujereando el trauma. Me parece que hay una modulación de esos tres tiempos, entonces trauma social y trauma individual van de la mano. Entrelazándose. Porque no es lo mismo hacer toda esa campaña mediática cuando los hijos son bebés, que cuando los hijos están organizados en una Red Nacional de H.I.J.O.S. en todo el país, las tensiones son distintas y los cruces de sentidos también. El tipo que reproducía un discurso

hegemónico, de repente le aparecen unos hijos y algo le mueven. Esa es mi postura, entendiendo lo social como una red, entre sujeto, instituciones, ahí claro que cayó una bomba. El otro día me vino a hacer una entrevista un chico de 17 años y me costaba explicarle, entonces me decía: “¿vos viviste algo, además de lo de tu mamá, de qué te acordás?”. Le dije que me acordaba de los carteles de “No detenerse” en todo lo que eran instituciones militares. No están hoy esos carteles, yo de adolescente tenía pánico de pasar con el micro o si iba en auto que tuviera un desperfecto y se quedara, pensaba “acá me acribillan”. Pánico me daba. También “En caso de detención apague las luces y no descienda del auto”. Me acuerdo patente, cómo que no va a haber un trauma, se reactualiza todo eso. Entonces vos fijate que esos carteles no están porque otra situación política generó que esos carteles hoy no aparezcan o se reactualicen ahora.

E.T.: Por último, ¿de la literatura que se ha dado en llamar de hijos qué has leído?

A.S.C.: Leí a Félix Bruzzone, 76, el de Marta Dillon, *Aparecida* y después poemas el libro de María Ester Alonso Morales, el de Juan Aiub.

E.T.: ¿*Aparecida* te gustó?

A.S.C.: Recuerdo que me generaba cosas desaparejas, por momentos me parecía brillante y por momentos me parecía para relleno. En sí me gustó, aparte celebro todo esto de la aparición. Creo fervientemente que cuando tenemos la oportunidad hay que dar entrevistas, ir a escuelas. Me acuerdo cuando mi hija Rocío estaba en 4° grado, se armó un tole tole porque era el 24 de marzo, feriado, justo lo habían declarado. Entonces viene Rocío y me dice mamá mañana no hay clase por el feriado, entonces aprovecho y le digo ¿feriado de qué?, no sé me dice. Pero cómo le digo, si siempre trabajan el feriado el día anterior, cómo no hicieron nada, “no dijo la señorita por qué no venimos mañana a la escuela”. No, no y no. Entonces en una reunión de padres de rutina, seríamos 20 padres, aproveché para decir “quería comentarle señorita que le pregunté a Rocío y no sabía, quería confirmar si fue así”. Me contestó “no la verdad que no”, le digo bueno pero es imprescindible, en la familia uno aborda el tema pero en la escuela sí o sí tiene que darse”. Ahí empecé a observar la mirada incómoda de los padres, de qué estaba trayendo yo a la escuela, ¿viste cuando ya no te sentís acompañado? Terminó confesando, porque yo le recriminaba que no podía ser que no les contara que hubo una dictadura para que el chico por lo menos valorice la democracia, darle algún tipo de valor a un chico de 8 años. Termina tratando de explicarme que no aborda el tema porque ella no lo tiene elaborado y no sabe qué decir. Y los padres “ese no es tema de la escuela”, “qué tiene que ver”. Cuando me voy una madre se apura y en el patio me dice: “yo te entiendo y te doy la

razón pero bueno...”. Los 18 restantes con que no es tema para los chicos. No pido que hablen de la tortura les decía yo, pongamos en valor la democracia, el respeto por el otro, cómo que no se va a poder abordar.

Entrevista realizada a Lautaro Ortiz el 18 de diciembre de 2019

E.T.: Contame un poco de *Hojas selectas*...

L.O.: *Hojas selectas* se hizo en la casa de Pablo y en mi casa. Pablo en ese momento estaba en un departamento en diagonal 80, enfrente al Hipódromo. Yo vivía en el barrio Aeropuerto, donde después terminó viviendo Pablo. Lo hicimos con una impresora y ambos estábamos en la Facultad.

E.T.: ¿En ese momento estaban cursando Letras?

L.O.: Claro, fue en el '93 la revista y yo había entrado en el '92. A Pablo lo conocí en el '91 o '92, en la Facultad. A Pablo y a Nicolás Maldonado, que después publicó un libro como Nicolás Zafra. También estaba Emilio Rollié. Éramos cuatro en ese momento, después Nicolás se fue. En el número dos fue invitado a sumarse Leopoldo Brizuela que cursaba en la Facultad. En ese momento teníamos un microprograma de radio que se llamaba *Radio señal* y salía en Radio Universidad.

E.T.: ¿Ustedes hacían el programa?

L.O.: Nosotros teníamos un microprograma. Después se quedó Pablo, se hablaba de literatura pero desde un lugar más jodón.

E.T.: O sea ¿sacaron nada más que tres números de *Hojas selectas*, los de 1993?

L.O.: Sí, en la 3 yo me fui de la dirección. Quedaron Emilio y Pablo. No sé qué pasó pero quise ser colaborador. Creo que había algo que no me gustaba. Ahí sumamos a Hugo Toscardaray, Florencia Rollié, que hizo el dibujo y otra gente. Con Emilio, un tipo muy inteligente, después manejamos el suplemento cultural del diario *El Día* cuando lo sacaron a Horacio Castillo, a quien frecuenté bastante. Después nos rajaron a los dos también. Me fui del diario. En Turkestán había otra chica que se llamaba Romina, no me acuerdo el apellido, después se sumó mucha gente en Turkestán. En ese entonces nosotros rescatamos al poeta Ramón Couchet porque buscábamos un referente platense. Un poeta muy interesante, publicó mucho en Botella al mar. Es muy interesante ese poeta. Luego merodeó el grupo Jorge Smerling. La revista tenía cosas interesantes, recuerdo un artículo de Emilio sobre la metáfora, un tipo muy inteligente Emilio. Yo siempre tuve una visión más revisteril, de hecho me dediqué a la publicación de revistas, mientras que Pablo y Emilio eran más académicos. A Pablo siempre le fascinó la cuestión académica. Yo tenía otro tipo de relación con la Facultad, es más, *Hojas selectas* sale en reacción a la Facultad y a lo que representaba la academia. No se veía poesía, no sé ahora. Me acuerdo que De Diego en Introducción a la literatura tiró algunos poemas. Me acuerdo que nosotros en esa época estábamos fascinados con Edgar Bayley y él había leído un poema, creo que “El hombre que trepa al cielo” y fuimos los tres con Maldonado y le dijimos “no flaco, el gran poema de Bayley es “Es infinita esta riqueza abandonada”, que es un poema enorme y el tipo sí, lo agarró... Estábamos en esa pelea, sobre todo de hinchar por el lado de la poesía. La academia lee narrativa, la poesía es complicada, no porque sea mejor, simplemente es un registro distinto que se escapa a los academicismos, exige otro tipo de placer que, claro, no se logra dentro de un aula universataria.

E.T.: Así que surgió cursando Letras la idea...

L.O.: Sí... *Hojas selectas* era por mis ganas de hacer una revista, yo tenía un archivo que todavía lo conservo de la revista *Leoplán*. Si te fijas bien, estaba en sintonía con una moda gráfica de rescatar avisos antiguos, ese tipo de cosas. En ese año publiqué un libro, pero más que nada tenía que ver con todas esas cosas. Me acuerdo que los textos teóricos tuvieron su repercusión, se comentaron en la Facultad. Barcia, por ejemplo. A Pablo le gustaba mucho la cuestión académica, y él mostraba momentos de brillantez, como aquella vez que le dio una lección a Panesi sobre “La figura en el tapiz” de Henry James. Pablo sabía jugar al bridge y ese texto está estructurado como una partida de bridge y si no lo sabés jugar quedás afuera.

E.T.: ¿Empezaron a sumar gente de la carrera?

L.O.: Había chicos, pero viste cómo es la gente de la Facultad, hay celos, un montón de otras cosas. Nosotros también, un poco engraidos supongo. Yo hice hasta tercer año y me fui. En realidad yo me quería ir antes pero estaba la época del servicio militar obligatorio. Luego ocurrió lo de Carrasco y me liberé del servicio militar.

E.T.: ¿Adrián Ferrero estaba con ustedes?

L.O.: Sí participaba. Leí algo sobre su paso por Turkestán.

E.T.: El artículo que publicó en el blog “Tuerto rey” de Sandra Cornejo.

L.O.: Sí, pero Adrián apareció después, cuando nos juntamos en un bar de 7 y 54.

E.T.: ¿El que está revestido en madera?

L.O.: Sí, ese, nos juntábamos ahí. Ahí nos fuimos juntando y se sumó mucha gente, ahí se sumó Adrián Ferrero.

E.T.: En ese artículo cuenta que siempre sintió que Turkestán eran ustedes cuatro.

L.O.: Nicolás nunca estuvo del todo. La editorial la hicimos con Pablo.

E.T.: Esperá, para ordenar un poco, ¿primero la revista, después Turkestán y después la editorial?

L.O.: Sí. No sé qué pasó con la revista, por qué no salió más. Después vino Turkestán que lo hicimos con Pablo. Te voy a decir las cosas como son, hasta donde tuve intervención y cuándo no. Después hubo un distanciamiento con Emilio que publicó un libro de poesías solo, muy lindo, no con Turkestán. Después fundamos Turkestán, por Tuñón, toda la historia que sabés, ahí venía Jorge Smerling, Hugo Toscardaray, Eugenio Mandrini, un montón de poetas. Se armó el grupo Turkestán en ese bar.

E.T.: ¿Luis Maggiori?

L.O.: Sí, recuerdo que trabajaba de sereno en un taller en esa época, escribía unos poemas cortitos. Había una chica que escribía muy bien, pero de eso se debe acordar Nicolás. Llegamos a ser como 17. Un montón, es más, el otro día me dice Juan Bautista Duizeide “yo iba a las reuniones”. Ni me acuerdo. Juan fue amigo de Pablo. Antes que falleciera Pablo lo contacté a Juan. No nos vimos nunca, pero sí nos escribimos bastante. Entonces de esas reuniones nace la primera acción que hacemos. La primera fue pensada a raíz del caso Barreda que sucedió en esos días. Proyectábamos hacer acciones para decir “aquí estamos”. Una fue sacar poemas, una serie, en afiches de bailantas refiriéndonos al caso Barreda como un caso que ponía en jaque al concepto de familia. Menos mal que no se hizo porque la lectura que prevaleció del caso fue otra. No era reivindicar al tipo, sino plantear un problema más de fondo, la familia como castigo, como cárcel de la sociedad.

E.T.: Era interesante la idea.

L.O.: Sí, pero no lo hicimos. Hubo charlas y discusiones. Hoy se lee como asesinato y femicidio, en ese momento nosotros lo leíamos de otra manera.

E.T.: Esa crítica a la familia como institución es una línea que atraviesa toda la poesía de los Noventa.

L.O.: Claro, no hay que olvidarse el contexto político tampoco, estábamos en el menemismo, años Noventa, con todo el trabajo que hicieron para sacarle a la gente la participación y la lectura políticas de los hechos. Lo nuestro iba a ser un hecho político. No hubo consenso. En ese entonces yo trabajaba con Pablo, vendíamos billeteras que cosía la mamá, en esos años se vendían muchas cosas alternativas, eran billeteras de tela, llaveros. Vendíamos por Bernal, Quilmes, toda la zona del tren. Ninguno tenía laburo e íbamos todos los días. Pensá que yo soy platense, nos fuimos al sur con esa cuestión del exilio interno, vuelvo a La Plata porque estaban mis abuelos en Tolosa y antes de entrar al diario *El Día*, que fue mi primer laburo, uno se ganaba la vida como podía. Un día viniendo del tren hablamos sobre los afiches de cumbia. La gráfica. Le digo, algo tenemos que hacer con esas tipografías y ese soporte que nos ofrece el afiche, con su cuestión efímera. Buscamos y conseguimos la imprenta en Wilde, donde vivía Toscardaray. Entonces, lo primero que hicimos en Turkestán fue elegir poemas de todos los que estábamos, poemas cortos porque tenían que caber en un afiche de bailanta. ¿Sabés cómo nos miraban los muchachos de la imprenta no? (risas). Los poemas iban sin firma. Ahí estaba Maggiori, Ferrero, Pablo, Emilio, no sé si estuvo Romina. Fuimos en tren a buscar los afiches y salimos a la calle de noche a pegarlos, la reacción fue impresionante, la gente no entendía nada. Imaginate, ves el afiche de cumbia con poemas, “¿y esto?”. Creo que hay una nota en el diario *El Día*, me acuerdo que pegamos en las ventanas altas de Bellas Artes, ahí me caí y me rompí el brazo. Hicimos varias pegadas, pero obviamente éramos ingenuos, la realidad te muestra siempre los dientes y hay un negocio detrás de la pegatina de afiches legales y no legales. Los muchachos nos empezaron a correr, hasta que se puso muy jodida la mano. Una vez nos corrieron por calle 8 casi a los tiros. Íbamos con el balde con engrudo. ¿Cuánto duraba la pegatina? Ocho horas, menos, pegábamos a las 2 de la mañana y al mediodía los tipos ya venían y listo, ni rastros de los poemas. Hicimos varias, en el '93, '94. Después nos fuimos a Capital, hicimos de 9 de Julio a Callao. Esto que te voy a contar lo sé porque yo lo escuché en Radio Mitre a Béliz, que en ese momento era Ministro del Interior de Menem, hablando de la movida, sorprendido. Y no pasó más, no podíamos ir a Capital, no teníamos un mango. Después salió lo de armar la editorial.

E.T.: ¿Cuántos afiches hacían?

L.O.: Y... tirábamos de a 300 por cada poema, salieron cuatro series, eran blancos con la guarda y la tipografía de madera. Fue impresionante, si hubiera habido internet sería otra cosa hoy, a lo mejor quedó en el recuerdo de alguno, que se yo. Algunos poemas estaban bien.

E.T.: ¿Había muchas estéticas diferentes en cada afiche?

L.O.: Sí, y muchos poemas cortos. Yo tendía siempre a que prevaleciera más la imagen que el concepto, después cada uno siguió su escritura. La editorial nace cuando ya no nos juntábamos más en el bar. Ahí el que más la remó fue Pablo, tenía computadora, impresora, averiguamos cómo hacer los libros con una prensa y una guillotina, lo que hacen todos hoy. Él ya vivía en el barrio del Cementerio, ahí hicimos los libros y los pegábamos en mi casa de barrio Aeropuerto.

E.T.: ¿Qué editaron?

L.O.: *Atlante* de Pablo. Un libro bárbaro, *Naufragario* de Hugo Toscardaray. Iba a salir un libro mío y yo no quise.

E.T.: ¿Cómo se llamaba?

L.O.: No importa, no lo publiqué. Ah y salió el de Nicolás que firmó como *Zafra El diablo en el maizal*, pero rompió un poco lo que era la estética de la colección. Yo hinchaba con eso.

E.T.: Con mantener una unidad de criterios.

L.O.: Sí, estas eran las cosas con las que yo hinchaba. Habíamos sacado un formato de una colección mexicana, creo que *Atlante* lo tiene, un colorcito en la primera palabra, una serie de cosas tomadas de una universidad mexicana, que publicó unos poemas de Éluard. ¿Qué más sacamos? Nada creo, después nos distanciamos con Pablo, errores de pendejos, cagadas, en fin.

E.T.: Cuestiones extraliterarias.

L.O.: La relación con Pablo siempre fue intensa. Pablo vivía en mi casa y yo en la de él. Cuando yo no tenía qué comer comía en la casa de él y él en la mía. Estábamos todos los días juntos. Luego nos distanciamos y yo me fui a vivir al conurbano. Pablo se quedó con la editorial.

E.T.: ¿Año '97?

L.O.: '94. En el medio hicimos otras cosas. Antes de la editorial o durante, no recuerdo, la acción de Turkestán eran los afiches y nos juntábamos para hacer lecturas en calle 8 y no recuerdo la otra calle. Había un bar en un primer piso. Nos habíamos hecho amigos y organizamos lecturas, traíamos poetas de Buenos Aires y nos habíamos hecho amigos de

una banda muy conocida en La Plata, muy buenos músicos que tocaban mucha percusión en los Noventa. Nosotros leíamos y ellos tocaban. Llegamos a juntar en cada presentación unas 300 personas. Venía gente de la Facultad a escuchar a unos cuantos boludos leer poemas.

E.T.: ¿Hacían alguna performance?

L.O.: No, sólo lectura y los de la banda tocaban. Lo hicimos incluso en el hoy mítico Tinto. De eso se tiene que acordar Nicolás- El libro de Hugo lo presentamos ahí. Creo que Pablo, por empuje, se merece que ser el responsable del sello.

E.T.: Sin embargo volviste a publicar cuando retomó el proyecto.

L.O.: Pablo me contacta en 2010, nos vimos después de tantos años. Entonces me cuenta que quería relanzar Turkestán. Yo había trabajado mucho tiempo en el 2000 y hasta el 2006 con Bocanera. Llamé a varios y le di una versión nueva de *Casa de tabaco* que yo había sacado de forma personal, con prólogo de Sasturain, en 2010.

E.T.: ¿No te gustó cómo quedó *Casa de Tabaco*?

L.O.: Está bien, tiene fallas, pero está bien. Me reencuentro con Pablo cuando edita los dos tomos de Bayley, de alguna manera un homenaje a quien leíamos mucho en aquellos primeros años. Yo tengo una tradición, mi viejo es un gran lector, entonces cuando vengo del sur, traigo ese bagaje. Generación del Sesenta sobre todo. Pablo tenía cosas más de narrativa y de cosas teóricas, Nicolás también con un padre periodista que tenía una gran biblioteca. Todas las lecturas se juntan. Dos cosas importantes sobre la obra de Pablo: *Atlante* me parece un libro muy interesante, sobre todo la construcción que hay detrás que sostiene la “narrativa” escondida bajo los poemas, no es un libro fácil. Ese libro responde a ciertas búsquedas de aquellos años, más que conceptos y anécdotas, era una vuelta a la imagen.

E.T.: En un poema hablás del “mercado de la anécdota”.

L.O.: Claro, el regodeo existencialista, decía en ese entonces Emilio. Sí, era un poco la reacción a eso, buscábamos una poesía más vital y la imagen.

E.T.: Esto se ve en tu primer poemario, con el que ganaste un premio Ramón Plaza.

L.O.: Claro, ahí lo conocí a Hugo y a todos, Eugenio Mandrini, Marcos Silber y no me acuerdo quién más.

E.T.: ¿Quién lo organizaba ese premio?

L.O.: Eran ellos que eran La sociedad de los poetas vivos. De Eugenio me hice amigo, es un poeta de la concha de la lora. Hugo es un poeta bárbaro, es un reo, no son

académicos ni nada. Eugenio ganó el premio Olga Orozco, fue publicado por Gelman en España y Gonzalo Rojas le hizo el prólogo a *Conejos en la nieve*, que salió por Colihue.

E.T.: En ese libro tuyo veía más influencia de Tuñón que de los poetas del Sesenta, aparecen los marineros, los puertos, las penínsulas, las bailarinas.

L.O.: Y...Tuñón a mí siempre me fascinó, desde el principio. Bayley también en esa época. Ese Tuñón, el de *La calle con el agujero en la media* nos rompió la cabeza, a Pablo también. Luego Molina y sobre todo Néstor Sánchez que después lo conocí y me parece un monstruo bárbaro.

E.T.: Justo hace poquito leí *Siberia Blues*.

L.O.: Son libros difíciles, el lector no se puede quedar quieto, muy difícil, muy intrincado. A Pablo no le gustaba mucho, a él le gustaban otras cosas, era un gran lector de Borges.

E.T.: Hablando con Alfón le decía que percibía un tono desde la oralidad muy borgeano en algunos poemas de Pablo, y él me decía que no, que veía más la marca de Huidobro, que también está muy presente.

L.O.: Sí, era un gran lector de Borges pero a Huidobro lo conoce después, *Altazor*. Te voy a contar una anécdota ridícula. Yo soy muy supersticioso y tenía una edición de *Altazor* muy linda. Yo estaba muy loco en ese momento, pero cada vez que tocaba esa edición pasaba algo malo. Un día lo iba a tirar y Pablo se lo llevó y se fascinó con Huidobro. Bueno, en esa época empiezo a intentar estudiar a los poetas chilenos, Pablo de Rokha, a mí me gustaba más Teillier, hasta que llegó a Armando Uribe Arce y me rompió la cabeza. Pero bueno, Pablo era un gran lector de Borges, se sabía de memoria algunos cuentos. Y era muy lector de su poesía. Rilke le habrá venido después por Hugo. *Los cuentos del Señor Cornely* tienen muchas marcas borgesianas.

E.T.: ¿Tuvieron alguna pelea con otros grupos de poetas? Leí algo sobre un enfrentamiento con los Verbonautas...

L.O.: Sí, en Capital. Hubo piñas con los poetas que rodeaban a Palo Pandolfo. No sé cómo fue la conexión. Ellos tenían otra onda, poesía ligada al rock, bukowskiana, fines de los Ochenta, más de reviente y nosotros éramos unos boludos. Lo nuestro era otra cosa, Pablo era una cosa más intelectual, no tenía nada que ver. Creo que hubo bardo por eso. Eran otras estéticas, otro tipo de bohemia, nosotros más del vino y el faso.

E.T.: ¿Vínculos más amigables con algún otro grupo tuvieron?

L.O.: Ah sí, con los chicos de *La grieta*, que nació por ese entonces.

E.T.: ¿Cómo te acercaste a la escritura de poesía?

L.O.: Cuando me voy al sur, me fui en el '85. Mi viejo era militante de base en Berisso y Ensenada, peronista. Se autoexcluyen y logran sobrevivir en el '75. En verdad mi viejo empieza la ruptura en el '74. Nosotros cuando vuelve la democracia estábamos en el barrio Aeropuerto que siempre fue un barrio peronista, me acuerdo que cuando ganó Alfonsín se apagaron todas las luces en el barrio, una tristeza. Mi viejo es muy lector, escritor de a ratos, muy ligado a las experiencias de los Sesenta, yo mamé eso. Después nos vamos al sur, vivimos en Zapala, allá viví 7 años. Entre el viento y el frío uno lee y sueña.

E.T.: No sé si es por el clima de época pero en tu primer poemario volvés todo el tiempo sobre la cuestión de la memoria, se percibe una especie de carga, de mochila.

L.O.: Sí, hay eso, sobre todo con el que se fue. No está expuesto pero para mí La Plata es un tema que está ahí. La Plata como ciudad, pensá que Pablo estuvo afuera y volvió después, la memoria de lo que hicieron los viejos, de lo que uno también vivió.

E.T.: ¿El padre de Pablo a qué se dedicaba?

L.O.: Era un capo de las computadoras y estuvo muy ligado al gobierno de Alfonsín y después lo hicieron bolsa, tal cual Cornely.

E.T.: ¿Te acordás si militaban en los setenta?

L.O.: Creo que sí.

E.T.: La historia de la familia de la mamá la conozco pero no sé de ellos. María Moreno reconstruye bastante en *Oración*.

L.O.: Está todo muy velado eso en Pablo. Políticamente hablábamos, poner la poesía en las paredes era una reacción política. Detestábamos la posición predominante de la academia y de ciertos personajes de segunda línea de la literatura. Pensá que los tipos en los Noventa fueron... Por eso uno reivindica el kirchnerismo, volvió el pensamiento crítico.

E.T.: Ustedes tenían una actitud de visitar y discutir tradiciones, algo que los poetas en ese momento no hacían mucho.

L.O.: Sí, pero nos faltaban herramientas, sinceramente. Hoy te lo puedo decir.

E.T.: Faltaba esa actitud del poeta crítico.

L.O.: Sí, por eso hinchaba mucho con la gráfica yo, que era importante. En la Facultad jodíamos con los poetas, con una literatura más ligada a los bordes, de hecho yo me fui a la historieta que siempre me gustó. Siempre fui por los bordes, no sólo para la universidad, en los diarios también, a los suplementos, a la historieta y todos los géneros menores, el policial, bueno ahora no sé pero... Tratábamos de ver otras cosas. A lo mejor uno a veces

se va mucho a los bordes y después te faltan los clásicos. Pero estaba esa actitud. El nombre, *Hojas selectas*, espero que nadie lo haya leído como una cosa elitista. Era una joda. *Hojas selectas* era una sección de *Leoplán* o *Vea y lea*, no me acuerdo, era cagarnos de risa de todo lo que era el discurso académico. A Pablo le gustaba eso, la discusión académica, Emilio era un tipo más reservado, con mucha cabeza

E.T.: ¿Con Brizuela tuvieron vínculo?

L.O.: Él iba un año más adelante en la carrera. Nos juntábamos, venía, opinaba, pero estaba en otra movida.

E.T.: ¿Con *Casa de tabaco* hiciste presentación?

L.O.: La primera edición fue muy linda, La carta océano, que está sacado de Blaise Cendrars. Pablo leía mucho la famosa antología de Yánover, libro bárbaro porque fue el primero en incluir una letra de Charly García y no sé si una de los Beatles, mucho Pablo de Rokha y sobre todo un libro fundamental, *Poeta en Nueva York* de Lorca, la Biblia absoluta. Pablo tenía otra vertiente que era la poesía catalana, leía mucho, hablaba el idioma, yo ahí ya no lo seguía. Mucha poesía popular catalana leía. Sobre su literatura lo que quiero decir es que es algo distinto y que hay que empezar a leerla, me parece que hay algo ahí muy interesante que no logro descifrar en su escritura. Tiene que ver con cierta estructura del poema, ciertas ideas teóricas que andan dando vuelta ahí. Pablo tenía unas lecturas anárquicas, siempre hinchaba con el Marqués de Santillana, un rechazo absoluto por la poesía de los Ochenta, Noventa, ni neobarroco ni objetivismo, éramos más *Poesía Buenos Aires*.

Entrevista realizada a Martín Gambarotta el 01 de febrero de 2020

E.T.: ¿Podés contarme algo acerca de cómo fue el exilio familiar? Tengo entendido que tu papá era un economista que militaba o colaboraba con Montoneros, ¿tramitaron la salida con algún organismo de asilo? Digo por la singularidad de Inglaterra como destino, que no fue muy común, pero también por el contexto en el que arribaron, el del gobierno de Thatcher, la estigmatización de las minorías ante la crisis económica, las privatizaciones, políticas que de alguna manera deben haber vuelto como *deja vú* en los Noventa.

M.G.: Hubo un pedido de captura y una intención de salir, pero no un salvoconducto formal. El destino supongo que tiene que ver con una intención de mi padre de buscar un refugio más seguro que lo seguro, de ir a un lugar no tan central para radicar a la familia. Y que al mismo tiempo estuviera cerca de lugares más típicos de exilio como Madrid o París, aunque lejos de México. Ese fue el marco: un pedido de captura formal, una salida semiclandestina, técnicamente prófugo. Eso deriva en un derrotero más complejo, una salida en barco, por ahí menos sospechosa, primero a Uruguay, después a Brasil y después a Italia. Mi padre se une a nosotros en Uruguay. Eso tal vez fue parte de una estrategia, a lo mejor suena un poco delirante, pero fue una salida menos tensa que un aeropuerto. Mi padre antes estuvo en África, después fuimos a Grecia.

E.T.: Pero ¿sabían que el destino iba a ser Inglaterra o es algo que se dio?

M.G.: Fue saliendo a partir de sus conexiones profesionales. Respecto de su participación en la historia compleja de Montoneros, que empieza a dividirse y a debatir más. Él se involucra más con la izquierda peronista. Entabla conexiones con una de las facciones que se desprende en México y colabora activamente como militante y como técnico con ellos. Hay una muy larga y compleja historia en el peronismo, en el justicialismo, en la que todo se mezcla un poco. Había reuniones formales y no formales, Congresos ya del peronismo más amplio, en los que podía participar Antonio Cafiero por ejemplo. Ese era el marco. Por ahí se tiende a pensar que era una serie de facciones divididas, pero en realidad el peronismo históricamente —y ahora de nuevo—, se mueve intentando incorporar a todos los sectores. Mi padre, entonces, forma parte del sector de Juan Gelman y Rodolfo Galimberti que se abre en México, combinado con intentos de participar en un panorama más amplio del peronismo, en reuniones que podía hacer el peronismo en alguna parte de Europa durante la predemocracia.

E.T.: ¿Cómo era ser migrante allá? ¿En qué ciudad estuvieron?

M.G.: Vivimos en el sur de Inglaterra, en Brighton, y en Gales, en Swansea. La vida en la Inglaterra de los Setenta es más dura de lo que uno se puede imaginar, un poco como en toda Europa: la Guerra Fría, los Setenta, el comienzo del thatcherismo, la guerra industrial con los mineros.

E.T.: Privatizaciones.

M.G.: Privatizaciones, la guerra de Malvinas. Pero era muy joven y eso en cierta medida se me escapaba. Recuerdo que cuando ya estábamos por regresar había adquirido cierta identificación con el morocho, tenía incorporado que yo era parte de ellos. En la ciudad en la que vivíamos no había tanta mezcla pero claramente, de manera muy sutil, estaba lo del piel marrón. Comencé a identificarme con eso, a escuchar música jamaicana. Después ya regresamos. En esa época en Inglaterra había una presencia muy fuerte de la cultura jamaicana, el tipo que limpiaba en la estación del ferrocarril era un jamaicano.

E.T.: ¿Cómo viviste las noticias de la guerra de Malvinas?

M.G.: Ahí había una contradicción. Al ser nosotros exiliados, mucho de la narrativa del gobierno era “estamos luchando no solo por una invasión sino contra una dictadura”. Ahí estaba la contradicción de que nosotros éramos refugiados de la dictadura. No es un movimiento muy directo pero hay ahí cierta situación de decir, “estos son los exiliados del régimen, por ellos estamos luchando”.

E.T.: ¿Cómo fue el regreso al país? Volviste en el '83, ¿comenzaste a militar en algún espacio?

M.G.: Creo que en algún momento, en una entrevista hace mucho tiempo, hago referencia a mi militancia frustrada. Fueron solo exploraciones muy iniciales en la secundaria. Me identificaba con el peronismo en algún sentido, pero el peronismo estaba atravesando un momento de retirada, de derrota, de estigmatización. No encontraba mucha conexión. Eso me lleva a volcar ese interés de la política a la escritura.

E.T.: ¿Relacionás la escritura con el regreso a la Argentina o con la experiencia del exilio?

M.G.: Siempre tuve interés por la literatura pero al volver acá y ver esa combinación de cierta intención de militar pero de no conectar del todo con ese mundo. Era un momento complejo que después se complejiza más con Menem y las contradicciones que acentúa. Entonces me concentré en escribir.

E.T.: ¿Qué autores leías de niño en inglés y en castellano? Si tuvieras que nombrar tres o cuatro que te marcaron, ¿cuáles recordás?

M.G.: Las lecturas de muy chico son clásicas, la de todo niño o niña de esa época: Julio Verne, Agatha Christie, *Robinson Crusoe*, *Moby Dick*, combinado con un libro que después me daba una visión más amplia: Orwell y *1984*. Esto deriva en explorar un poco más la literatura anglo, y aparecen estos personajes Pound, Eliot, que terminan siendo controvertidos. Hombres, blancos, conservadores, pero bueno, ahí había algo, me atraía ese modernismo. *La tierra baldía*, ese tipo de lecturas.

E.T.: ¿Historietas?

M.G.: De nuevo, rompiendo el pudor de revelarte. En Inglaterra éramos muy amigos de los hijos de unos amigos chilenos exiliados, había ahí una relación que excedía la amistad con otros compañeros de la escuela. Ellos tenían pila de *Asterix*, etc., etc. En un momento empiezan a aparecer los discos y demás.

E.T.: Una vez que vuelven, tu viejo no tiene que volver a salir por el decreto 156 de Alfonsín, ¿no?

M.G.: No, no.

E.T.: Imagino que experimentaste no solo dificultades idiomáticas sino también de variación cultural a tu regreso. De alguna manera, en esas charlas familiares que mencionás en otras entrevistas se hablaba con otra lengua, la de la militancia de los Setenta, que en los Ochenta eran parte de un diccionario prohibido, considerado antiguo.

M.G.: Eso creo que es lo que en algún momento se vuelve una marca singular. Mientras acá había una noche dictatorial, los que estaban afuera tenían un espacio mínimo para poder debatir y hablar con cierta tranquilidad y libertad. Ese debate interno me resultaba

muy rico. Mientras que el lenguaje retórico, de la palabra utopía... Había un imaginario y hago la distinción entre los que arman el discurso oficial para la militancia con el fin de sostener la contienda y la carnicería verdadera, el dolor en carne propia de todo lo que va sucediendo. Ahí veía una escisión. Esto combinado con el choque que produce cuando uno piensa que al volver lo recibirá una especie de Comité de bienvenida y, en realidad, se encuentra con un discurso excluyente que continúa. Creo que recién ahora comienzan a resolverse esas cuestiones. Veo ese choque y me pregunto qué pasa acá con los que regresamos del exilio, no quiero decir víctimas, pero hay algo que no está del todo resuelto.

E.T.: ¿Lo decís por los prejuicios que circulaban en torno al exilio?

M.G.: Eso por un lado. Pero está la democracia, con sus nuevas formas, que no incluyen a los hijos de desaparecidos en el debate. Entonces se comenzó a demonizar a un sector de Madres de Plaza de Mayo cuando se vuelve más exigente. Esto lo veo resuelto recién ahora. Hubo un rechazo a que los militantes del peronismo de izquierda fueran parte del debate democrático. Recién ahora se puede hablar de unidad cuando Wado de Pedro es Ministro del Interior. Porque la unidad también es con el hijo de militantes desaparecidos en los Setenta, que es lo que costó tanto procesar. Así hasta llegar a un cuadro donde está Wado, como símbolo de lo que durante años y años se quiso excluir de la foto de la democracia.

E.T.: Esto lo decís en *Punctum* cuando construís la imagen de un desaparecido que vuelve en los Noventa como una especie de Cosa del pantano y no tiene lugar en ningún partido.

M.G.: Exactamente.

E.T.: Era una crítica a cómo elaboraba el peronismo en los Noventa la memoria de los Setenta.

M.G.: Claro, está esa combinación. El discurso oficial militante, el discurso oficial de la dictadura y el discurso de los medios al regresar. El mensaje era “no estás incluido”. Todavía están los que siguen en una línea de cuestionamiento a esto.

E.T.: Vos incorporás cuestiones que se discutían en algunas organizaciones de exiliados pero que acá eran postergadas o consideradas no centrales, como por ejemplo la anuencia civil con los gobiernos dictatoriales, ciertas imágenes como las calcomanías del Mundial '78 o frases de sentido común como “no existís”. Estos elementos marcaban distintas continuidades con la dictadura.

M.G.: No sé si en ese plano, sí percibía algo siniestro en esto que insisto: se abre la democracia pero en el discurso de ciertos medios no quieren que un sector sea parte del juego. No sé si lo veía en el “no existís” o “mató”, sí hay una cuestión de idioma en *Punctum*, porque todo el idioma me llamaba la atención. Esto de regresar y “quedar tirado”. Te tiran a la piletta y decís ¿cómo se habla acá? ¿De qué se habla?

E.T.: En la antología *Poesía en la fisura* publicaste algunos poemas que habilitan una lectura pretextual de *Punctum*, ¿hubo ejercicios previos que desplazaban el trabajo con la melancolía de izquierda de la militancia derrotada a un trabajo sobre la épica clásica: Homero, *La Biblia* (pienso en el Nemrod de *Punctum*), Elektra en *Seudo*, a partir de la elaboración de otros restos y otras derrotas?

M.G.: Pasa que esos primeros ensayos estaban muy marcados por el modo de escribir en el momento. Era más contenido, más objetivista, y en algún momento me di cuenta que con eso no iba a ninguna parte. Entonces, lo que hice fue juntar todo en un texto e incluir esas partes, esos ejercicios, yendo para un lado que explote. Ajustándome a lo que en el momento se estilaba un poco más no iba a ningún lado. Son inicios fallidos. Muy preliminares. Antes de decir todo lo que tengo lo voy a meter acá. Se fueron desechando también muchas cosas.

E.T.: Muchas veces te referís a la imposibilidad de habitar dos espacios al mismo tiempo o a que mejor que hablar dos lenguas es no hablar ninguna. ¿Podría haber sido una opción de escritura recurrir a una escritura que reelaborara el mito, ahistórica para intentar religar esos mundos?

M.G.: Sí, pero me parecía que eso estaba muy transitado. El *Ulyses* de Joyce, esa tendencia, costumbre, de ir al mito, me parecía que no iba.

E.T.: *Punctum* muestra otra cara de la militancia de los Setenta, distinta de la que empezaba a aparecer en los primeros relatos testimoniales *Cazadores de utopías*, *La voluntad*, la vida después de la derrota del combatiente, por lo general militantes de base. Hay una arista de esa derrota que no trabajás, la del militante convertido en empresario exitoso, ¿por qué? ¿O qué hubiera fallado en el libro si te centrabas en ese otro costado?

M.G.: No sé. Si te fijás, en *La voluntad* hay un rescate del militante más allá de las estructuras, con el discurso de que “la conducción falló” o “la conducción era demoníaca pero había un espíritu militante que hay que rescatar, la voluntad”. Bueno, creo que...la verdad que no sé por qué no fue por ese lado. Eso está en algún sentido, creo que queda cuestionado también un José Pedraza. Es una buena pregunta, pero no lo había pensado. Me parece que lo que quería poner en cuestión era esto de la desaparición de la idea de

“no existía un marco para que se desarrollen los hechos tal cual como sucedieron”, como si no existiera un fenómeno geopolítico mundial que pudiera dar cuenta de eso que estaba pasando. Mientras que *La voluntad* me parece que lo que hace es ir para atrás, recuperarlos pero sacarlos de contexto. Bueno, se equivocaron, y sí digo, pero andá a verlo en ese momento. Es una lectura un poco, esa era la idea, incorporar una parte ahí que se volvía revulsiva, lo cual en un texto literario lograba cierto efecto. Una cosa que me parecía interesante era decir: ojo que las conducciones tampoco estaban tan equivocadas, por decirlo de algún modo. Era parte de la lectura, y tal vez este debate en el '83, '84, se vuelve un problema hasta hoy. Recién ahora parece resolverse, simplificándolo, con la idea de que el kirchnerismo también tiene que ser parte del cuadro, no se lo puede excluir. Entonces ese logro, ese acontecimiento, es parte de un debate que viene desde hace un montón. O sea, estos cuestionamientos como organización más allá de los desastres, no sé si estaban tan equivocados. Por ahí las formas eran las de ese momento, pero después el debate siguió. Me interesaba que se los quería sacar de la foto. ¿Por qué no se puede discutir? ¿Por qué las Madres de Plaza de Mayo no pueden hacer X? ¿Por qué hay discursos que son objetados y se los deja fuera de la ley? Algo está pasando ahí, por ahí marcaba eso. No sé si se entendió.

E.T.: Sí, sí. Me acordaba del artículo que escribiste para *Mancilla* donde decís que los Setenta se terminaron en la Tablada.

M.G.: Bueno, también esos métodos y esas maneras tuvieron un regreso, una corta vida del '83 en adelante, ya no con violencia por suerte, salvo el delirio de la Tablada. Pero es ahí donde se termina. De nuevo, con la Tablada se arma un modo de no incluirlo, me interesa pensarlo. De hecho en *Punctum* había toda una serie que hablaba de la Tablada y después no entra.

E.T.: Aparece algo.

M.G.: Claro, es como una reivindicación, aunque nunca puede haber una reivindicación de algo así.

E.T.: Tampoco el Movimiento Todos por la Patria fue La Tablada, había toda una construcción más interesante.

M.G.: Claro, entonces era como decir “ojo que condenarlo como que todo fue una locura...”, que lo fue porque estaba desfasado, pero bueno, esos pensamientos van a regresar. Es como estar en una organización empresarial, familiar y pensando que por no hablar de un tema, excluyéndolo, no va a resurgir nuevamente. Era un emergente de un cuestionamiento...

E.T.: En *Punctum* veo que problematizás también desde la visión de hijo cómo esa censura de la democracia se transforma en autocensura. También aparece en el poema de Elektra en *Seudo*, los silencios que la rodean, la imposibilidad de transmitir una experiencia. En los dos libros hay cierta ambivalencia genérica de los personajes que simbolizan la fractura identitaria en la juventud de los Noventa, pseudo identidades en construcción, que se liga con la imposibilidad de construir una narración (la violencia de los cortes de versos). Sin embargo, las escenas de escritura permiten a los personajes estabilizar esa volatilidad y se produce una escenificación de discusiones generacionales, como por ejemplo cuando Gamboa escribe sobre el orden.

M.G.: Pasa que ahí también hay un cuestionamiento del orden, que seguía más allá del fin de la dictadura. Después se fue desintegrando mucho más. Pensar que no hay manera de integrarse a ese orden con una personalidad armada. Viene por ese lado. En términos políticos y en términos artísticos se vuelve a repetir mucho más ese conflicto, empiezan a caer las barreras conservadoras. En ese momento estaban mucho más abroquelado temas como el aborto, la persecución del joven, estaba menos cuestionado. Entonces estos jóvenes que aparecen en los libros vienen a mostrar esa imposibilidad de formar parte. El sistema no los quiere como parte. Ese sigue siendo el conflicto. Hay una negación. En el momento en el que aparece este libro pareciera que están logrando imponer eso. Está el Indulto y parecía que pasaba. Entonces es una desintegración que si no la denunciás no existís.

E.T.: ¿Cuál fue la recepción de tu poemario por parte de la generación de militantes de los Setenta?

M.G.: No recuerdo. A Fogwill le gustó mucho y me dijo que en *Punctum* estaba lo que venían hablando con Oscar Steimberg. Después con la filósofa Silvia Schwarzböck, que es más joven que Fogwill, tuvimos algunas conversaciones y me parece que ahí había una especie de coincidencia política.

E.T.: Le interesa cómo se vuelve necesaria la literatura para discutir de política en los Noventa, en un contexto donde “todo es literatura y eso apesta”, como decís en *Punctum*, ¿no?

M.G.: Sobre todo con respecto a lo que se entendió como la izquierda peronista, que tal vez fue lo más golpeado y lo menos comprendido. Hacer guiños a eso que se denomina la izquierda peronista genera entonces una conexión muy fuerte con el que sabe más o menos de qué se está hablando. Uno puede estar adentro o afuera pero si estuvo adentro

dice “ah, claro”. Por ese lado sí, algo apareció. Y Fogwill captaba toda la señal, sabía que iba por ahí.

E.T.: En *Seudo* también aparece otra referencia cultural que abre un abanico de sentidos, Arnaut, poeta que Dante en el Purgatorio define como el mejor artesano del hablar materno. ¿Fue premeditado eso?

M.G.: No, pero genial.

E.T.: ¿Hay una especie de respuesta al poema “Arnaut en Cachaca” de Santiago Llach, que publica un año antes?

M.G.: Hay que ver cómo son los tiempos de quién sacó primero qué. El que hacía referencia a Arnaut era Leónidas Lamborghini, por ahí eso llevó a que algunos de los nuevos llegáramos a explorar esa parte. Esa referencia tiene que ver con una discusión del momento, donde empezamos a leer a Lamborghini, Pound también hace muchas referencias. Es como la fascinación de leer dos o tres poemas de Arnaut en Provençal. Pero esa no la tenía, está buena.

E.T.: Lo pensaba como una respuesta porque en el poema de Llach un yo lírico drogado tildaba de hijos de puta a los hijos de desaparecidos, y vos en *Seudo* construís el personaje de un Arnaut poeta medio onanista.

M.G.: Mirá, creo que eran las delirantes discusiones del momento. Habría que ver cuál salió primero, me parece que es al revés.

E.T.: ¿Vos lo terminaste en 2000 o ya circulaba?

M.G.: Pasa que parte salió antes en *Diario de poesía*.

E.T.: ¿Cómo fue el proyecto de *poesía.com*?

M.G.: *poesía.com* lo hicimos con Emiliano Pérez Pena que era un amigo, medio nerd, que tenía una computadora en su casa cuando nadie tenía internet. Él trabajaba como informático y un día me mostró internet. Empecé a preguntarle cosas del estilo ¿se pueden poner libros enteros ahí? Sí, no hay límite. Bueno, entonces hagámoslo. Podría haber hecho algo de dinero incluso. Él lo tomó como una especie de desafío, estaba en su trabajo informático más clásico y se sumó a la idea, él maneja el conocimiento práctico. Hicimos el dominio y listo.

E.T.: Estaba Daniel García Helder.

M.G.: Y Alejandro Rubio, nadie más. Daniel traía mucho material de *Diario de poesía*. Éramos nosotros tres más Emiliano, que era el que sabía. Publicábamos poesía contemporánea pero también libros viejos inhallables, inconseguibles, olvidados: esa era la idea.

E.T.: Rescataron varios de la generación del Sesenta que después fueron reeditados en los 2000.

M.G.: Claro, y en un momento explotó: era muy leído, muy indexado, muy consultado. Después las revistas pasaron a ser blogs y fueron evolucionando. Pero el motor fue difundir cosas que no estaban editadas y darle acceso a personas interesadas, que pueden ser pocas entre comillas, pero que si les ponés el acceso pueden ser miles. En ese momento no había posibilidad de acceder a un libro de Ricardo Zelarayán, de Joaquín Giannuzzi.

E.T.: Poetas chilenos, Huenún...

M.G.: Germán Carrasco, la idea era esa. Participaba en el ruido del momento contemporáneo.

E.T.: ¿El catálogo completo lo tenés?

M.G.: Hay un CD y alguien tiene un link para consultarlo pero no me acuerdo quién.

E.T.: ¿Pero por qué le dieron la baja? ¿No había artículos?

M.G.: Terminó porque era mucho laburo, como cualquier revista literaria, que se termina. Había algunos ensayos de Rubio, crónicas o apostillas de Beatriz Vignoli. Después se volvió muy trabajoso para Emiliano.

E.T.: ¿No tenían anunciantes?

M.G.: No, creo que sí, algunos había. El manejo se volvió muy trabajoso y se terminó por falta de energía. En 2006 salió el último número. Eran números gigantes, mucho material. La banda ancha requiere un costo y había toda una situación difícil de administrar. Entonces se cayó por su propio peso. Lo raro es que si bien hay alguno que escribió algo, tampoco es que quedó muy marcado eso. Como que no participábamos de mesas de debate, no teníamos un perfil alto para nada. Sorprendentemente mucha gente la conoció pero no fue algo que quedó en “la historia de las revistas de literatura”. Quedó pero en un lugar interesante, subterráneo, todo el mundo lo conoce porque siempre aparece la pregunta.

E.T.: En 2013 José Villa saca *poesiaargentina.com*, de alguna manera retoma la idea de *poesia.com* ¿ustedes tenían algo que ver con ese proyecto?

M.G.: No, no teníamos nada que ver.

E.T.: Esas las tengo, están buenas las traducciones, ¿ustedes hacían también?

M.G.: No sé si llegamos a hacer traducciones. Se cayó por su propio peso, se volvió gigante y tampoco teníamos la intención de construir un perfil muy alto.

E.T.: Editaron a Silvio Mattoni y a Sergio Raimondi, ¿salió un adelanto de *Poesía civil*?

M.G.: Me había olvidado, sí. Ahí sale, ahora que lo recordás. El adelanto de *Poesía civil* publicado sale en *poesía.com*, supongo que en el '99. Lo trajo Daniel García Helder, el Secretario de redacción de *Diario de poesía*, para que lo leamos y a mí me pareció genial (a Rubio también). Eso fue un orgullo.

E.T.: Y Raimondi después se leyó mucho, pero también sacaron *Unidad 3* de María Medrano que salió después en Ediciones Del Diego, pero nunca más.

M.G.: Ese fue un gran poema del momento, María Medrano me parece súper interesante. Creo que optó por salirse de la corriente, en el buen sentido. Supongo que fue deliberado su gesto. En ese momento se leyó mucho, ella lo leía mucho. En todo caso, estaría buenísimo que se vuelva a leer ese poema. Que se vuelva a visitar ese trabajo. También salieron los primeros poemas de Martín Rodríguez ahí. Salió Mattoni. Fueron muchos. Es cierto, eso me da cierto orgullo. Que ese laburo se jugó por ciertas cosas que después... Aunque no lo necesitaban, pero es una satisfacción si editaste algo que eso después sea importante, porque no lo sabés en el momento.

E.T.: ¿La intención de la colección que te reeditó *Punctum*, una coedición de Mansalva y Vox, era reeditar libros que habían salido en *poesía.com*? Porque anunciaban *Arturo y yo* y *Poesía civil* pero nunca salieron.

M.G.: Eso lo manejaban Francisco Garamona y Gustavo López, pero no prosperó. Es casualidad que también estaban en *poesía.com*. Pasa que ese momento había debates interconectados. Helder como Secretario de redacción de *Diario de poesía* creo que acerca *Poesía civil*, pero había mucho caos, en el buen sentido, de uno trayendo una cosa, otro proponiendo otra, uno que escribe algo y lo trae, vienen de acá, de allá. Fogwill era también una especie de comentarista de lo que ocurría en *poesía.com*, lo leía. Ahí salió el poema de las máquinas de él. Era fanático pero un poco se reía también porque su perfil era muy alto, a veces nos hacía mierda, es demasiado. Después hubo un Foro de debate que abrió Emiliano que tomó vida propia. La moderación era imposible.

E.T.: ¿Te acordás de alguno?

M.G.: Había uno que le gustaba mucho a Helder que era "Parra y el soneto". Un analista de Nicanor Parra se puso a hablar específicamente de eso y comentaban. Había un montón de salas donde se abría el debate. Era antes de las redes sociales. En un momento hubo un entusiasmo de Helder por hacer algo con ese comentarista específico. Yo les decía que no había que moderarlo. Después Emiliano proponía moderar porque se estaban diciendo cualquier cosa. Pero sí, ahora que abrís esa puerta, es raro que no haya quedado tan marcado, pero está bueno recordarlo.

E.T.: En una entrevista con *Tiempo argentino* en 2013 hacés referencia a la performance del guillotinar de *Horla city* por parte del grupo de Los Detectives Salvajes, y decís que en lugar de ese gesto tendrían que haber discutido políticamente la adscripción de Casas en su momento a la plataforma de Binner. Ahí veo un problema porque ellos critican estética y políticamente la escritura de Casas, más que su apoyo civil a un partido. Incluso veo la performance como algo semejante a la crítica que realizás en *Punctum* a la Nueva Narrativa Argentina de los Noventa. En el artículo “De Cavallo a Kicillof” de *Mancilla* citás a Selci y decís que los poetas de los Noventa veían a la sociedad y al Estado como se los veía en los Noventa, pero ¿qué ocurre cuando veinte años después los siguen describiendo igual?

M.G.: Yo lo veía más como algo no textual. No me parecía algo que estuviera en el texto. No me parece equiparable a lo que está en *Punctum*. Ellos querían hacer físicamente eso.

E.T.: Fue una performance.

M.G.: Bueno, por eso, me parece que era algo más físico, un nombre, no lo veía muy copado en términos performáticos. No me acordaba de eso, es como visitar una polémica olvidada a la cual no le doy mucha importancia. Me parece que fue algo más gestual, efectista. No tengo mucho ánimo de polemizar con esa historia. Sí me pareció notable que Fabián Casas haya firmado una solicitada política apoyando a un candidato. Creo que ya pasó eso también.

E.T.: Ellos intentaban llevar una discusión política a la poesía, sintiendo que se estaban banalizando un montón de cuestiones a partir de cierta estética noventista epigonal, acrítica.

M.G.: No tengo muchas ganas de entrar en eso.

E.T.: ¿No sería semejante a lo que criticabas cuando escribiste “Escrache en Balvanera” para responderle al poema de Daniel Durand sobre Gelman? Él no polemizó, borró el texto pero 14 años después en una entrevista con *Otra parte* dice ‘con ese poema me fui a la mierda, pero por lo menos me animé’. ¿No corre el riesgo la poesía de que por animarse a decir cualquier cosa pierda un control crítico, político, ético de la obra por sobre un efecto inmediato?

M.G.: Sí, pero polemizar con Durand era más divertido. Un combate literario de juventud, como decía Marechal. No tengo mucho que polemizar con los otros, no me pareció muy notable. No lo tengo muy incorporado, no me sentí muy parte. Digamos que no me interesó. No guillotinaría un libro de Casas.

E.T.: En este sentido dentro de lo que comúnmente se denomina poesía de los noventa, ¿qué limitaciones percibís? Con qué poéticas te sentís más identificado de esa camada o sentís que tienen un proyecto semejante.

M.G.: A mí me parece que lo interesante de eso fue un segundo diálogo. Por ahí con Fernanda Laguna en un principio había unas lecturas o no lecturas y después me parece que hay un segundo momento en el que está todo bien entre nosotros, algo de leerse y reconocerse, de los dos lados. Empezar a aceptar cosas que en un principio no las registrábamos tanto. Después me parece que hay cosas que quedan que fueron muy comentadas, muy establecidas, Laguna, Raimondi, Rubio. Pero si se vuelve a investigar también estaba ese poema de Medrano, ¿qué pasó con eso? Quedó. Mencionarlo en esta conversación ya es un dato, porque no quedó completamente en el olvido. Entonces, qué sé yo, no sé si tengo algo para impugnarle a los noventa.

E.T.: Pensaba que a lo mejor hay un error en los abordajes que se realizan a autores que no están tan interesados por producir dentro del campo tradicional de la poesía, que no piensan su obra tanto desde el objeto libro, como Fernanda Laguna por ejemplo, que no exige ser leída únicamente en formato libro sino que hace algo más transdisciplinario.

M.G.: Por eso digo, me parece que ahí hubo una primera y una segunda lectura de los dos lados. Me parece interesante eso de rescatar algo que tiempo después se percibe como bueno, es interesante, hay un territorio, hay un trabajo. Creo que de parte de ese lado también, algo de decir “ah, no lo había leído, ahora lo leí y puede haber algo ahí”.

E.T.: Si bien todos tus libros tienen un anclaje fuerte en el presente, acordarías con una hipótesis de lectura que piense a *Punctum* como un análisis antropológico de las subjetividades en el contexto neoliberal, un trabajo que va detrás de los hechos, mientras que *Seudo* anticipa de alguna forma la crisis de 2001. Específicamente en la serie del relámpago, das cuenta de una superposición de tiempos a partir de la cristalización de fenómenos que no se analizaban en conjunto y que estarían atravesados por un relámpago que viene del pasado, Elektra (montonera y punk), Benjamin. Lográs una especie de aglutinación de síntomas, piquetes, escraches, etc. que no se analizaban en conjunto y que cristalizaron en 2001.

M.G.: Para mí es muy divertido, pero siempre se puede leer algo como anticipatorio. En *Seudo* aparecía el nombre De la Rúa antes de que fuera candidato y presidente, salió en 2000 pero estaba desde antes trabajando en eso. Alguien me lo citó a Lamborghini diciendo “creer en el poder oracular de la poesía”, qué sé yo, es un divague pero divertidísimo plantearlo así, pensarlo así. Esa forma de pensar, de unir distintas cuestiones

tiene que ver con lo que se hacía en los Setenta: el debate interno. No quiero sonar nostálgico, pero ese debate interno que fue muy propio de ese tiempo ya no existe más. Algo ingenuo tal vez, porque debato internamente, hago autocrítica, pienso en los defectos de mi organización, hago planteos en contra de mis propios intereses para ver si el contexto de verdad es así, dialéctico. Para no sonar nostálgico, quizá fue lo propio del momento, después no se practicó más. Salvo en círculos muy pequeños que oh, casualidad terminan con el kirchnerismo ganando el gobierno democráticamente.

E.T.: Por otra parte en *Relapso* se abre un gran interrogante, ¿inventará el kirchnerismo un nuevo lenguaje o será la foto de Rodríguez en Angola? ¿Lo planteás desde el título no?

M.G.: Queda ahí, porque se empieza a desplegar eso. Pero de nuevo, con todos sus defectos el kirchnerismo es producto del debate interno, de esa concepción del debate político.

E.T.: Que es lo que ciertas burocracias obturaron previo a las elecciones de 2015 y que marcaron la crisis de esa discusión interna originaria que comentás. No el agotamiento del kirchnerismo como movimiento, sino de una forma de construcción política.

M.G.: Sí (interrupción).

E.T.: ¿*Para un plan primavera* todavía es un proyecto abierto? Porque es muy interesante indagar en los ciclos primaverales de la Argentina en el contexto de crisis política del kirchnerismo post 2013, el final abrupto de una etapa de desendeudamiento entre otras cosas...

M.G.: Sí, también ahí está que eso era una primavera y va a encontrarse con dificultades. Hay un poema largo, que es el que básicamente habla de eso, que termina diciendo “lo que quieren es verte muerto” y me parece que es la síntesis de esta cuestión de excluir que tenía el discurso que entregó el poder cuando cayó la dictadura pero que continuó defendiendo sus intereses en la foto de la democracia. Finalmente todo hace agua, finalmente el debate interno del peronismo se salda con Wado de Pedro, entendido como hijo de desaparecidos y militante kirchnerista en la foto. Debemos aceptar que es parte de la democracia. No creo que lo mío sean intervenciones políticas, son intervenciones literarias y de observación, sí que están al borde, porque enuncian cuestiones que no se quieren enunciar. O esto mismo, qué pasó acá, hubo años de resistencia al kirchnerismo como parte del Sistema y finalmente se debe reconocer que es parte como cualquier otro, como Del Caño, etc. Pero cortar con eso de que van a dejar de existir. Todavía es una

plaqueta, un poema largo, está en proceso. Tendría que retomar y juntar todas las cosas dispersas para ver qué pasa ahí.

E.T.: ¿Al poema de *Seudo* en el que comenzás diciendo que los artistas van sentados adelante y los trabajadores atrás, lo considerás tu *ars poética*?

M.G.: Bueno, te contesto esto: creo que ahí hay un arte poética. Hay una gracia, no chiste, es gracioso en el sentido de que hace reír pero también de que es liviano, que se hace con gracia. Hay una idea también de ni artista ni trabajador, un poco el lugar que ocupa escribir poemas, no es nada. Entonces sí, hay algo de eso.

E.T.: Yo lo interpretaba pensando que cuando se dice que el objetivismo está agotado, vos decís que hay un tono que encontrás ahí que te sirve en determinadas situaciones. Un método más que no define toda tu poética. Estás entre el bajista que habla de lo familiar, una poesía autobiográfica, emotiva, y el electricista que está con las herramientas, el poeta clásico, estás en el medio.

M.G.: Bueno, esas son las interpretaciones. Pasa que en ese tiempo no había tantos libros de poesía, entonces se presta a muchas interpretaciones. Después interpretar todo eso en cada texto, creo que se presta o está eso de interpretar o que se presta a eso. Pero a quién le interesa mi interpretación, yo debería dejar que los demás interpreten.

E.T.: Me parecía que era donde más claramente expresabas tu poética.

M.G.: Sí, tiene algo de eso. Una intención humorística, graciosa.

E.T.: Última pregunta, ¿en la producción actual, qué líneas o autores te interesan?

M.G.: Eso es difícil.

E.T.: En términos dialécticos, ¿sentís que se llegó a una síntesis entre poesía de los noventa y sus detractores? ¿Hay algo nuevo o se sigue discutiendo en los mismos términos que hace 20 años?

M.G.: Creo que lo realmente novedoso ahí es la perspectiva de género. Eso es lo que quiebra, se pasa a otra cosa en el buen sentido. Más allá de eso, puedo decir cosas puntuales. En estos días me mandaron una entrevista de la revista *Guay*, ¿qué escuchaste estos años? ¿Qué leíste estos años? Contesté que las canciones de Paula Trama, una lectura que hizo Emilio Jurado Naón en su libro *Sanmierto*, hizo una lectura muy buena. Dentro de lo que es el rock pop, Trama pone el verdadero debate alrededor del feminismo. Estaba en el Festival de Poesía de Rosario, me pareció buenísima. En Emilio Jurado Naón hay una propuesta con el lenguaje, de samplear el idioma sarmientino y traerlo acá para hacer una música muy actual en contraste con lo que se venía escuchando, me parece que ahí hay algo. El otro que siempre menciono es Pablo Katchadjian, que de un tiempo a acá

no sólo hace síntesis de los Noventa sino que es una etapa superior, conceptualmente. Me parece que Jurado Naón toma lecturas de Katchadjian y va armando algo interesante, abre otro camino. Como en el caso de Laguna, se puede ver ahí una obra, no tanto una carrera, no existe eso en poesía. Tal vez sí una obra entendida como un concepto que se va expandiendo. En ese sentido Katchadjian y Jurado Naón toman nota de eso, conceptos, obras. Hay dos o tres autores o libros que van por ese lado, una prosa entre comillas, no lineal.

E.T.: ¿Y proyectos editoriales, cuáles te interesan?

M.G.: Hay un montón, la revista de poesía *Rapallo* que ya tiene 5 números, los conozco, está Emilio Jurado, Gabriel Cortiñas y Franco Massa. Me gusta la idea de revista, extraño la posibilidad de que existan más, como para poder publicar antes de sacar el libro.

E.T.: Algo semejante a lo que hacía *Diario de poesía*.

M.G.: Incluso para los que criticaban había un deseo de publicar ahí. Como pasaba con *poesía.com*. Es interesante que exista ese deseo. Un poco atrasa el deseo de sacar un libro, aunque ahora es más fácil. Lo cual puede llevarte a decir para qué quiero sacar un poema si existen muy buenas editoriales y puedo sacar mi libro. Editoriales, es obvio que lees de varias editoriales. Es interesante cómo está formulada la pregunta porque ya las editoriales tienen algo de espíritu de revista. Yo tengo esa cuestión de que un libro es un libro, puede ser de cualquiera, no sé si registro tanto las editoriales como proyectos, quizá lo debería comenzar a hacer. Por ejemplo el sello de la editorial de Jurado Naón no lo registro. Bueno está el sello de *Palabras amarillas ediciones* de Javier Fernández, pero es interesante porque quizá ahora el gesto esté ahí y ya no en las revistas.

Entrevista realizada a Alejandra Szir el 2 de noviembre de 2018

E.T.: ¿Cómo surge tu vínculo con la escritura y con la poesía?

A.S.: Yo siempre quise ser escritora, desde chica. Mi recuerdo es de la infancia temprana, tengo la sensación de que esto es cierto -aunque a veces uno piensa ¿será verdad o no?-. de muy chiquita yo quería ser actriz y en un momento empecé a escribir. Yo creo que a eso de los seis años o a los cinco, pero no escribía yo –eso se lo podría preguntar a mi vieja si se acuerda-. Dicté incluso algún cuento y ella lo tiqueó. Pero sí, como a los siete seguro que quería escribir y empecé escribiendo poesía. Me acuerdo que estaba en segundo grado y era una clase que la maestra no era muy simpática, entonces tengo la idea de escribir poesía como una especie de salida. Escribía sobre un pajarito que estaba afuera de la clase y me hablaba, quizá lo tengo en algún lado, todo con rima: pajarito pío pío, ese tipo de poesía de niños. Después escribía narrativa y era algo muy mío, incluso lo leían amigas mías.

E.T.: Ah lo compartías, no quedaba guardado...

A.S.: Sí, sí, a los diez años mis compañeras del colegio querían saber cómo seguía. Entonces en un momento quise ir a un taller literario y fui al taller de Hebe Solves y ahí también escribía narrativa. Escribí una novela muy corta.

E.T.: ¿La que ganó el premio de la Bienal?

A.S.: Sí, Hebe dijo “tenés que mandarlo a la Bienal” y yo dije “hay que pasarlo en limpio”; “no importa”. Me quedé tiqueando eso con máquina de escribir, pasándolo en limpio en una noche, hice las fotocopias y lo mandé.

E.T.: ¿Llegaste justo con el plazo?

A.S.: Sí, creo que fue medio justo, a mí me daba pereza pasarlo en limpio y Hebe me alentó para hacerlo. Para mí fue una sorpresa, estaba muy orgullosa de eso. En ese momento también un periodista de *Clarín* le preguntó a Hebe Solves si conocía alguien joven para escribir en Opinión de *Clarín* y me dieron ahí un artículo. Yo escribía sobre amigas mías que por distintos motivos, a veces con la familia incluso, habían migrado y yo ponía que yo no migraría. Después todos me cargaban, pero bueno estaba en condicional.

E.T.: ¿Era una especie de crónica?

A.S.: Era la parte de opinión, estaba en ese momento Jorge Halperín dirigiéndola. En esa situación yo ya tenía 17 o 18 años, quería ser guionista y empecé a estudiar Ciencias de la comunicación con la idea de hacer también periodismo, con la idea de que tenía que buscar algo porque no iba a vivir sólo de escribir novelitas. Al final conocí a mi pareja, él estuvo en Buenos Aires

E.T.: ¿Él es holandés?

A.S.: Sí, ahí me fui a Holanda y seguí escribiendo narrativa y cosas que pensaba que podían servir para hacer guiones pero resultó que empecé a escribir poesía otra vez en ese momento. Creo que fue por la migración, como que me faltaba el idioma y creo que también me faltaba Buenos Aires, la cosa urbana, que hay como muchas historias. No sé, son teorías mías de ahora, pero con tan poco español me surgió escribir poesía en ese período. Como que era más sólida la poesía que la narrativa.

E.T.: ¿Hubo alguna sugerencia por parte de quienes leían los guiones para que te inclinaras por la poesía?

A.S.: Con el tema del guión siempre el problema es que, bueno, yo escribí un guión que estaba más o menos bien. Lo escribí en un curso de guión y lo mandé a un concurso de *La Nación* pero no gané. Claro, yo no soy directora, entonces era algo que quedaba un poco en el cajón.

E.T.: ¿Cómo se llamaba ese guión?

A.S.: *Lugares comunes*. Había empezado a aprender holandés porque yo lo conocí a Wilbert viajando y me sentí mal porque le dije que en Holanda hablaban alemán. Él me dijo “no, hablamos holandés”, pero yo dije “Dutch es como alemán, Deutsch”, y él dijo

“no, es otro idioma”. Me sentí tan estúpida que dije, bueno, voy a aprender holandés. Nos conocimos, charlamos, había onda pero no pasó nada y cuando le dije que estaba estudiando holandés él pensó, está re enamorada (risas). Empecé a estudiar holandés y cuando estaba haciendo el curso de guión tenía dos ideas, mi estilo de esa época era toda la onda del cyberpunk, me gustaba mucho la ciencia ficción, ese tipo de género de acción. Quería hacer una cosa medio Sherlock Holmes pero con mujeres en el futuro y que transcurriera en Buenos Aires. La otra idea que tenía era la de un profesor de holandés que era medio raro y por la onda que tenía y la edad era obvio que había migrado porque era un tipo que simpatizó con el nazismo. Y bueno, a mi profesor Jorge Goldemberg le pareció mucho más interesante escribir algo sobre ese tipo, así que escribí una historia de alguien que toma clases de holandés, una historia medio paralela, pero con esa investigación tipo thriller. Son las clases de este personaje, es un personaje más joven que yo incluso, una chica de 15 años. En verdad hay algo paralelo, un abuelo de ella es como si fuera ese profesor, empieza a tener sueños del pasado de ese profesor. Estaba bien. Quizá si lo vuelvo a leer ahora digo no tanto.

E.T.: Pero nunca lo pudiste realizar...

A.S.: No, eso es lo que pasa con el guión. Lo bueno de escribir poesía es que mal que bien se publica, la narrativa es más mercantil. La poesía se publica, se pierde, es más libre pero en todo sentido. Luego escribí otro guión más adelante con alguien pero tampoco salió por falta de... Bueno, mi madre estaba interesada, que fue la última a la que le mostramos porque nos daba pudor. Con Fernando Talló que es un argentino que reside en Ámsterdam escribimos juntos ese guión, fue una muy linda experiencia que no se pudo concretar porque necesitábamos dinero y no se pudo juntar a más productores. Solamente con mi vieja no hubiera sido posible.

E.T.: ¿Ya tenían un director en mente?

A.S.: Él, él quería dirigirla.

E.T.: ¿También era ciencia ficción?

A.S.: No, esto transcurría en la primavera alfonsinista. Trata de un chico que el padre se exilia y él vive en la provincia de Buenos Aires, en un pueblito como Balcarce, pensábamos una ciudad pequeña. Fernando es de Mar del Plata y nos gustaba hacer algo con la pampa, medio campestre. Yo además vivía en una zona también campestre. Y bueno, la hermana del padre vuelve al pueblo, el padre murió en el exilio y está esa historia paralela con el campo, el chico se enamora de otro chico. Entonces hay una cosa de un chico de 14, 15 años que es gay, que busca eso, y la historia familiar de él y el

encuentro con la tía... Dos encuentros, con la tía y con el chico del que se enamora, ambos lo forman. Pero bueno, ese es el tema de los guiones. Me quedé con eso de por qué no se hizo y Fernando me dijo que como estaba era algo muy de esa época, teníamos 20 años. Me dijo que ahora lo escribiría de otra forma, si yo lo leyera creo que también. Ahora los personajes de los adultos los cambiaría, pero bueno.

E.T.: ¿Era de principios de los Noventa este guión?

A.S.: Sí, yo me fui a vivir a Holanda, fui una vez un año y volví definitivo en el '94. Esto habrá sido un poco posterior '96, estuvimos un tiempo trabajando. Empezamos quizá en el '95 y estuvimos dos o tres años trabajando. Después él tuvo la oportunidad de hacer con ese guión un posgrado de dirección en Ámsterdam, yo le dije que se presentara. Él había estudiado cine acá y te podías presentar con el proyecto que quisieras trabajar. Se presentó con *El sol verde*. Ahí es como que el proyecto tuvo más respaldo y Lita también se interesó. Pero fue un proceso largo. Antes empecé a escribir poesía y mandé a este concurso...

E.T.: ¿Eras lectora de *Diario de poesía*?

A.S.: No regularmente pero sí de vez en cuando lo compraba. Incluso tenía una amiga que siempre lo leía y me lo mostraba. Ella sacaba lecturas de ahí que compartía conmigo. Ella es Gabriela Lotersztain, ella también escribía poesía, murió de leucemia, era compañera de taller.

E.T.: ¿Llegó a publicar algo?

A.S.: Publicamos en la misma editorial que *Suecia*, ella sacó uno que se llama *Madagascar* y yo le hice la contratapa (risas). No sé si en algún lado se consigue, sólo eso publicó creo. Escribía mucha poesía pero trabajaba como periodista también. Ella hizo Comunicación también y se metió más en periodismo.

E.T.: Yo lo que veía es que está muy presente en tus poemas la marca del objetivismo, pero ahora que me hablás de los guiones digo, por ahí viene del lado del cine. Por ejemplo el poema de la naranja que está en *Suecia*.

A.S.: Bueno, es María Elena Walsh también ese poema. Cuando ponés una naranja y sos de mi generación es María Elena Walsh.

E.T.: También en la serie sobre el Mundial '98. El poema que expresa el deseo de ver un partido de fútbol desde la perspectiva de los pies del equipo contrario. Hay imágenes visuales muy marcadas.

A.S.: Creo que tiene que ver con el cine y con esa cosa de situación de escritura. Sentarme con la sensación de que tengo todo el tiempo del mundo. Yo daba clases particulares de

español en ese momento, trabajaba en un cine como boletera pero también como voluntaria, era un cine club, podía ver todas las películas gratis, eso estuvo bueno. De vez en cuando si había un festival trataba de ir, me anotaba como periodista y mandaba la nota a acá. Estaba en esa época *Film* de Fernando Peña que me publicó alguna nota. Entonces me daba un poco de bronca no poder escribir más, me sentaba y quizás escribía sobre cosas muy puntuales, muy visuales, que estaban alrededor mío. Pero sí, algunas cosas de *Diario de poesía* yo creo que también.

E.T.: ¿Qué autores te interesaban de ahí?

A.S.: Yo no leía mucha poesía. Empecé a leer más cuando empecé a escribir poemas. Recuerdo que una vez con Gabriela y otras chicas hicimos algunas tertulias y una chica leyó William Carlos Williams, pero no era que yo lo leía un montón. Otra persona que me guió fue Jorge García Sabal, poeta más joven que mi vieja, ahora tendría 65 años, una cosa así. Él leyó mi primer librito *Extrañas palabras* y me dio una devolución, me aconsejó leer sobre música. Ahí me puse a tomar clases de canto y me aconsejó leer a Valéry, pero no tengo un recuerdo patente de qué me marcó. Me dijo leé Stravinsky y me dijo “bueno, tenés dos idiomas, eso te va a jugar a favor”. A veces sí y a veces no.

E.T.: ¿No sentís que sos más crítica con el castellano teniendo la perspectiva del otro idioma?

A.S.: No, el temor nuestro, de toda la gente que vive afuera, es el de perderlo. De decir cualquier cosa, de pensar que estás hablando bien y en verdad estar hablando holandés con traducción tipo Google. En mi casa se habla como una especie de mezcla. A veces mis hijas me hablan en holandés porque les da mucha pereza hablar castellano, entonces a veces me confundo y digo algo en español pero lo construyo como holandés o un dicho en holandés traducido literalmente al castellano. Quizás hay más conciencia del idioma, pero a veces te juega en contra.

E.T.: ¿*Recuerdos de Ana Juana* de qué trataba?

A.S.: Esa es una novela cyberpunk también. Es una especie de Frankenstein del futuro, mis influencias son victorianas. Era una mujer joven que decide estudiar cosas cibernéticas y se va incluso a Japón. Vive allá y en un momento va a un barrio rojo y ve cyborgs que son prostitutas. Entonces decide hacer un prostituto, un robot hombre, pero también con fines sexuales. Porque ella también había estudiado sexología, aunque trabajaba en algo de computación. Ese es su proyecto, pero es muy subversivo. Termina con que se la llevan prisionera y ella escribe sus diarios en la prisión. A todo esto ella es cinéfila y va mucho al cine pero en su presente es algo que ya no se hace, van los viejitos

nomás. Un día va al cine con su robot, que era una especie de novio. y conoce a un chico. Irrumpe el humano y ella se enamora y el cyborg se pone celoso, toda esa cosa cyberpunk de que tiene sentimientos. Era divertida.

E.T.: Y en relación a esa estética que manejabas ¿qué leías? ¿las historietas te interesaban?

A.S.: Mucha historieta sí, *Fierro*, pero eso muy de chica porque yo tenía 14, 15 años y esto lo escribí entre los 15 y los 16. Mucha influencia también de un Festival de Cine de mujeres en Mar del Plata. Había ido con mi vieja. Sería el '85, '86, '87. Entonces quería hacer una historia feminista. Fue una combinación de esta cosa de *Fierro* y la película *Blade Runner* pero con un ingrediente de feminismo, una protagonista mujer, el cyborg para el placer de la mujer, toda esa cosa.

E.T.: ¿No pensaste nunca en editarla?

A.S.: En el momento el primer premio era la edición, creo que no daban dinero y había dos menciones. Había un chico que no me acuerdo sobre qué había escrito. El primer premio sí me acuerdo, era una cosa surrealista que no tenía mucho argumento, medio kafkiana. El otro era algo de misterio, no sé muy bien. Entonces como solo al primer premio editaba la Bional, pensé que la mía no merecía publicación. Recién con lo de *Diario de poesía* cuando me habían dado la mención, le pedí un *feedback* a Daniel García Helder, no lo conocía pero lo busqué. Cuando hablé con él le pregunte si le parecía que merecía publicación y me dijo que sí. Entonces me recomendó a Marina Mariasch que comenzaba con esta editorial, me dijo que iba a ser algo nuevo, que ella le iba a poner onda, lo iba a difundir.

E.T.: Claro, publicás ni bien arranca Siesta.

A.S.: Sí, estaba el libro de ella, el mío, Romina, Cassara. Ella me dio el primer grupito, los tengo en casa. Me los dio y yo los llevé a algunas librerías de Ámsterdam y creo que alguno incluso se vendió. No sólo el mío, que quizá alguien que me conocía iba y lo compraba. Pero eso quedó ahí. Y *Suecia* fue bastante enseguida, lo mandé al concurso nacional. Era la época de Menem y eso se congeló y volvió recién con Kirchner. Recién seis años después se dio el fallo. Era el Premio Nacional de iniciación a primer o segundo libro, este fue un segundo premio con dinero y por eso lo publiqué.

E.T.: ¿Ahí lo conociste a Mangieri?

A.S.: Sabés que me olvidé cómo lo conocí, alguien me lo recomendó.

E.T.: ¿Tuviste algún vínculo con él?

A.S.: Un poco en el momento, tengo recuerdos de él, incluso se burlaba me decía “vos vivís en Holanda y escribís un libro titulado Suecia, no te van a querer allá” (risas). Teníamos mucho contacto por mail y como hay muchos poemas con comida que son medio bulímicos “como las galletitas o no las como” (risas), me vio y me dijo pero vos no sos gordita (risas). Me citaba en su bar ahí cerca de Pacífico, una de estas pizzerías era su oficina y murió no mucho después, estaba ya grande. Pero bue, ya era una leyenda, era cómico. Gabriela Lotersztain también publicó en esa editorial pero no sé cómo llegamos a él.

E.T.: ¿El período de escritura de *Extrañas palabras* cuál fue?

A.S.: Creo que hay poemas del ‘90, será entre ‘93, ‘94 y ‘96, lo terminé en el ‘96.

E.T.: ¿En *Suecia* hay algo que no haya entrado en *Extrañas palabras*?

A.S.: No, son posteriores los de *Suecia*. El *Cuaderno* es mucho más posterior.

E.T.: Me dijo Julián que habías querido publicarlo con Los Detectives pero que los tiempos eran muy lentos

A.S.: Claro, yo estaba con urgencia de publicar. Ediciones del Dock la elegí porque publicaron la antología de poetas argentinas del ‘60 al ‘80 de Andy Nachon. Yo estoy ahí. Ella usó los dos primeros libros, no hay nada inédito. Como era una editorial prestigiosa los elegí a ellos pero claro, por la otra podía salir más rápido que con Los Detectives Salvajes. Además, mi vieja conocía al editor de Paradiso y se lo había dado a él, que estaba interesado pero estaba viendo si sacaba un subsidio en España, algo que iba a llevar tiempo también y yo no quise esperar, lo publiqué enseguida. Después de publicar esto tuve como una especie de retracción, menos ganas de escribir. Como que era una cosa chiquitita, un granito de arena en una playa, necesité dejar, traducir más, estudiar incluso. Escribía pero no todos los días.

E.T.: ¿Estuviste en la presentación de *si Hamlet duda*?

A.S.: Sí en la exESMA.

E.T.: ¿Qué pensás vos de la lectura que hacen desde Los Detectives de la poesía de los noventa?

A.S.: Es difícil. Mi tema es que yo soy de los noventa, por lo menos en edad. Incluso también con esto porque estaba con el grupo de los noventa en el momento de publicar, pero de alguna manera –y es la cosa de no vivir aquí- no me inserto demasiado. Es difícil, hay gente que dice... por ejemplo un poeta que conocí que va a ir ahora a La Plata, Arturo Desimone que tiene una beca no sé de qué.

E.T.: ¿Vive en Holanda?

A.S.: Él es de Aruba, el padre es argentino, la madre no se si no es polaca. Él nació en Aruba y ahora reside en Holanda. Yo le dije vas a La Plata, seguro lo conocés a Julián Axat, me dijo sí, sí lo conozco. Hablamos un poco del tema de la poesía de los noventa y él me decía, no por ejemplo Fabián Casas (que ahora es como el emblema) que escribe me comí un yogurt y no sé qué...y bueno como que le parecía muy banal. Yo también puedo ser muy banal. Yo no me llegué a cansar de la poesía de los noventa porque no estaba acá leyendo poesía de los noventa y casi ni me enteré, lo que conocí fue porque venía acá y estuve a principios de los noventa pero para mí era algo diferente de la gente que lo vio o que lo leyó, yo leí algunas cosas que se publicaron, algún libro de poesía, alguna antología.

E.T.: ¿Qué autores de esa generación te siguen gustando?

A.S.: Medio de casualidad mi madre una vez de visita me trajo una revista de poesía, *Hablar de poesía*, y ahí leí a Gabriela Milone, a mí eso me gustó. Yo tenía como un pudor a hablar de cosas familiares, como una cosa de yo quiero ser artista más allá de mi familia, más allá de que mi viejo sea desaparecido, mas allá de que mi vieja trabaje en cine, soy como alguien que sale de la nada (risas). Cuando leí los poemas de ella hablaba mucho de su padre y de su madre, con cosas muy bíblicas pero eran poemas muy intensos sobre su familia y yo dije “ah, bueno, se puede”. Claro, no está mal. No eran poemas hijísticos, de hijos de desaparecidos, nada que ver, pero eso me dio como una cosa de me voy a animar más. Creo que influenció mucho a *Cuaderno* eso de animarse un poco a más. Por eso tampoco puedo decir que estoy en contra de lo banal, yo lo uso también pero un poco para tomar distancia de lo banal.

E.T.: ¿Pero a Milone vos la leíste antes de *Extrañas palabras*?

A.S.: No, antes de *Cuaderno*

E.T.: Porque vos ahí también usas algunas imágenes bíblicas

A.S.: Ah. Sí, sí, pero eso por mi tío. El hermano de mi padre que vive en Israel, él es muy intelectual, estudió Letras y una vez me dijo “hay que leer los clásicos y también *La Biblia*, porque nadie lee *La Biblia*. Entonces yo dije “es verdad, nunca leí *La Biblia* y ahí me puse a leerla”. Claro, en algunos poemas está, en el de Jonás, en *Suecia* con el David.

E.T.: Yo lo que veo respecto de las críticas de Los Detectives a los noventa es que cuestionan más que sigan utilizando la misma estética en el siglo XXI, no que no les guste o que no lo hayan considerado interesante como lectores en los Noventa. Es una lectura complementaria a la que hace Prividera en el caso del Nuevo Cine Argentino.

A.S.: Con Prividera yo tuve mucho contacto por mail, él me había dicho de participar en *Tierra de los padres* pero claro, yo viviendo allá...si hubiese estado de casualidad lo hacía, pero no daban los tiempos. Me gustó mucho pero nunca vi *M*. Él me decía que se podía bajar de internet pero yo no soy muy astuta con eso. En algún momento la encontraré, tampoco es que me fui a Corrientes, a veces le pedía a mi vieja traéme tal cosa, pero no la consiguió o se olvidó. A mí *Tierra de los padres* me gustó mucho.

E.T.: Es interesante que ahora va a cerrar una trilogía con la figura del padre, que estaba bastante borrado en *M*.

A.S.: Pero eso es algo común que pasa. De la gente de H.I.J.O.S. conozco mucho a Alejandra Slutzky. Ella se exilió a los 16 años, al padre se lo habían llevado, ella vivía con la compañera del padre, el hermano y medio hermanos. La madre estaba internada con problemas psiquiátricos, entonces ella emigró e hizo un libro primero en holandés sobre el padre y hace poco presentó uno sobre la madre. Pero claro, ella también hizo dos cosas separadas, hizo en uno toda una investigación sobre la familia del padre que eran inmigrantes. Toda una investigación en holandés. Pero volviendo a Prividera, esa no evolución que él ve yo no la veo, pero porque no he seguido tampoco, porque leo bastante en holandés, ahora estoy tratando de leer más en castellano. Son otras lecturas también, pero es difícil, yo trato de mantener una especie de relación con Argentina para estar un poco al tanto. Pero no se puede todo, hay mucho para leer y para mí también es importante estar enterada de qué pasa donde vivo.

E.T.: ¿En holandés lees más narrativa o poesía?

A.S.: Las dos cosas, a mi me gusta Judith Herzberg, estoy pensando en traducirla. Pero viene por otro lado porque con una amiga vimos una película portuguesa *La fábrica de nada*, basada en una obra de teatro de ella. Yo había leído poemas sueltos de ella y me parecía que estaban bien pero no era algo que me mataba. La película nos gustó, es una tipa bastante política y la obra es sobre el cierre de las fábricas porque se automatiza todo. Los obreros toman la fábrica y fabrican nada. Incluso hay un personaje argentino que viene y cuenta cómo fue acá la toma de fábricas en 2001. Pero la obra de teatro transcurre en otro contexto, en los Setenta. A partir de ahí a esta amiga le gustó mucho y me dijo “a vos que te gusta traducir, tomá esto”. Y Slauerhoff que es sobre quien escribí el ensayo me gusta pero no tanto sus poesías, me gustan más los diarios de viaje que él escribió y algunos cuentos, algunos poemas también pero no es que soy fanática de todo lo que escribió él. En novela leí hace poco *El diablo de las provincias* de Cárdenas que es un colombiano y eso me gustó mucho. De poesía tendría que haber leído algo que me gustó,

después te aviso. Pasa que estoy leyendo más narrativa porque quiero volver a escribir narrativa y como en el taller literario trabajamos cuentos... Después de *Cuaderno* yo estudié y estuve más abocada a hacer los trabajos y a escribir estas cosas más de ensayo. La sensación es que la narrativa te absorbe más, tengo ganas de estar más metida, no quiero dejar de escribir poesía pero quiero tratar de escribir también prosa. Me doy cuenta que lo que escribo ahora tampoco es tan narrativo, no es tan lírico tampoco, pero no tengo todavía la construcción de una trama muy compleja. Es todo muy reciente, recién ahora me estoy dando el tiempo de escribir, de tomármelo en serio, eso es difícil también. Quizá el novelista debe escribir porque llega un momento que empezás a publicar y tenés que seguir, pero con poesía es muy fácil dispersarse.

E.T.: Volviendo a *Extrañas palabras*, me parecía que estaba bastante problematizado el tema del mandato, de los deseos de la generación del Setenta sobre la juventud de los Noventa. Cito unos versos: “Un peso sobre la espalda no le / impide caminar derecha. / Agotada de palabras extrañas / sé que goza con todo eso”, y en otro poema: “Jonás escapaba del mandato, en una / barca extranjera”.

A.S.: Yo nunca lo había leído así pero puede ser involuntariamente.

E.T.: Y en el poema que publicaste en *Si Hamlet duda* terminás diciendo que “no hay países extranjeros”, de alguna forma contestándole a los versos anteriores. Abandonás la melancolía de la distancia que aparece en *Extrañas palabras* y en *Suecia*

A.S.: Claro, esa es una cita de Hemingway. En *Cuaderno* lo vas a entender más porque ese es el último poema y después vienen las citas del cuaderno de mi viejo y una es la de Hemingway, en *Por quién doblan las campanas* el protagonista está muriendo y dice “no hay países extranjeros”. Entonces después lees las citas y la encontrás. Mi padre no era poeta pero escribía, para él era más importante el tema del cine, bueno *Los Velásquez* está desaparecida.

E.T.: Recupera la historia Albertina en *Cuaterros*.

A.S.: Sí, la conozco a Albertina y me encanta, creo que es una de las que más me gustó *Cuaterros* y *Los rubios* todavía me gusta. Tengo casi todos los cortos de mi viejo que hizo antes pero la parte que hizo dentro de *Argentina Mayo de 1969: Los caminos de la liberación* todavía no la pude ver, no pude venir para el día del estreno en el Malba.

E.T.: Pensaba que a lo mejor el proceso de escritura de *Cuaderno* requirió otro tipo de vínculo con el pasado, con los Setenta, que te permitió de alguna forma no sentirlo como una mochila. ¿Produjo otros diálogos este nuevo experimento de escritura?

A.S.: Sí, siempre va a ser un peso pero quizá cuando escribí esto lo sentía como algo muy personal. Era todo muy nuevo en cuanto a información, pasaron muchos años y pasaron muchas cosas, incluso hubo Juicios respecto a los Crímenes de Lesa Humanidad. El del Centro donde estuvo mi viejo está teniendo lugar ahora “Causa Sheraton o Embudo”. Está teniendo lugar todos los lunes. Entonces eso hace que el peso lo tengamos que cargar todos. Digamos que el tema de ser hijo de desaparecidos o gente que se exilió o cualquier persona que sintió la represión más de cerca es que era todo tan íntimo de alguna manera. Con los años te das cuenta que es algo mucho más grande, aunque siempre va a ser algo íntimo y doloroso, es algo que lo llevamos todos, incluso cualquier tipo que vemos caminando por la calle que nació mucho después. Lamentablemente es el país o el mundo en el que estamos. Yo creo que en *Cuaderno* hay algo muy personal y estoy viendo que es mucho más grande que mi sensibilidad poética, también son los años y las cosas que fueron pasando que te ayudan a verlo desde otro lado. Entonces el peso está, pero no es sólo mi peso, es de todos. Todos somos personas y es muy triste que estas cosas pasen, en Argentina y en otros lados también.

E.T.: ¿Alguna vez pensaste si tuvo que ver tu historia con el hecho de haberte ido a vivir a Holanda? Hay un libro de testimonios de Analía Sivak *Hijos de la Argentina. Donde quiera que estén*, que reúne un montón de testimonios de hijos que viven en España, Alemania, Italia, Francia, la mayoría se fue del país en los Noventa. Esos testimonios los pensaba a partir de la idea de “práctica social genocida” de Daniel Feierstein, en el sentido de que no fue solo una dictadura. Es un proceso que va atravesando distintas fases y después de la realización material del genocidio hay una realización simbólica y en ese sentido uno de los efectos podría ser éste, el de gente que no soportaba más vivir en un país sin justicia, cruzándose a los torturadores en la calle. De alguna forma permitiría pensarlos también como exilios políticos en un sentido más amplio. ¿Qué pensás?

A.S.: Sí y no, digamos que fue algo que pasó. Cuando yo me fui, fui a la aventura y con la idea de que mi relación no iba a perdurar porque alrededor mío yo no veía eso, por lo menos en la generación de mis padres. Mi padre tuvo tres parejas, mi madre tuvo a mi padre como pareja, después estuvo mucho tiempo sola y tuvo otra pareja pero no siguieron juntos...Entonces mi idea era que lo mío iba a ser algo temporario y que iba a regresar pero me encontré con que no. No sé si hay algo como...me cuesta un poco asumirlo así, podría haber salido de otra manera. Incluso yo allá no podía estudiar porque era muy caro para mí en ese momento. Como era extranjera no tenía acceso a ningún apoyo estatal para estudiar, tenía que pagar todo, el transporte también que es muy caro. Vivíamos en un

lugar que estaba muy lejos de la Universidad. Entonces en principio la idea era vivir acá, me fui un año, volví un año y la idea era que Wilbert viniera acá. Estuvimos tratando pero nadie lo quería contratar porque le decían “pero vos tenés trabajo fijo allá ¿y te querés venir para acá?”. Eso fue antes de la crisis pero yo creo que todo el mundo la estaba oliendo.

[P.D. 31-12-18: Lo que sí es cierto es que yo sentía un malestar en la época del menemismo, pensaba que era algo mío interno. Después me di cuenta que era algo que me superaba. En diciembre del 2001 estábamos de vacaciones en Argentina y a pesar de lo trágico que fue ese momento, yo sentí un alivio. Esto era de verdad, lo anterior era caretada]

E.T.: ¿Wilbert de qué trabaja?

A.S.: Es ingeniero mecánico y en ese momento trabajaba en ingeniería automotriz y ahora en plantas de procesamientos de gas, petróleo. En ese momento fue a entrevistas a Córdoba, a Buenos Aires pero nadie lo volvía a llamar. Quizás hay algo de eso que me decís también, pero no hubiese sucedido si por algún motivo él hubiese venido a dar clases de inglés, pasa que quería seguir trabajando de ingeniero. Pero bueno, realmente hubo una intención de quedarnos porque mi situación allá no era buena, vivíamos muy aislados en Zwolle, que es una ciudad muy simpática pero pequeña, de provincia, lejos de Ámsterdam, lejos de Groninga...ahora vivimos en un lugar que está más cerca de Róterdam y La Haya, es chiquito también pero pude estudiar.

E.T.: ¿Dónde estudiaste?

A.S.: En Leiden, estudié Estudios Holandeses que sería el grado y la Maestría en Estudios Latinoamericanos. Entonces estudié primero en holandés y después pude hacer la Maestría sobre un tema holandés en español. Terminé hace tres años. Trabajé con este autor holandés Slauerhoff pero mirándolo desde Argentina y desde una perspectiva de género. Yo había trabajado *Las fronteras del yo* en una tesis bien cortita que tomaba sólo un aspecto y con el libro lo pude desarrollar más y en mi idioma.

E.T.: ¿Se hicieron lecturas de Slauerhoff acá?

A.S.: No, no. Hay una sensación, no lo digo yo solamente, de que Holanda está siempre atrasada. Argentina tiene bastante conexión con Francia culturalmente, mientras que Holanda espera que pase todo por Estados Unidos. Entonces, cuando hay determinadas teorías que se inician en Francia es como que el viaje a Holanda va a través de los países anglosajones y tarda más en llegar todo. Ellos mismos lo dicen incluso, los movimientos literarios llegan siempre más tarde. Por esta cosa de que la teoría más latina va por otra

ruta. Aparte muchas cosas fundamentales no se editan en España, se editan acá. Incluso un chico que conozco me dijo “uh si vas a Argentina necesito tal y tal libro”.

E.T.: Volviendo a Los Detectives, escribiste el epílogo del libro de Rosa María Pargas.

A.S.: Sí, sí, me encantó eso y fue muy linda experiencia leerla porque bueno, con esa generación ocurrió eso que motiva a Julián con la colección, se tapó, había que esconderlos. Se destruyó activamente desde el Estado, fue un genocidio cultural. Para mí esos encuentros son lindos y me pude imaginar bastante porque también era gente muy joven y esta cosa creativa es de gente joven. Yo me siento bastante infantil por lo general, es como un juego siempre, es como una cosa bastante vital y eso me llegó mucho, esa cosa de vivir que uno desde fines de los Ochenta principios de los Noventa miraba como algo loco, que estaban con esa cosa tan suicida. Pero no era tan así. Había muchas ganas de vivir y mucha ilusión también. Sí había un peligro, pero una cosa no quita la otra. [P.D. 31-12-18: recientemente siguiendo una audiencia del juicio del CCD Sheraton me enteré que mi viejo había visto a Rosa María Pargas en el Vesubio.]

E.T.: ¿Escuchaste el audio?

A.S.: Sí, pero creo que me llegó más leerlo.

E.T.: ¿El cuaderno de tu viejo siempre lo tuviste a mano o en un momento lo descubriste?

A.S.: Era algo que estaba en mi casa, en un cajoncito de los recuerdos familiares. Tengo recuerdos de haberlo leído con mi vieja diciendo mirá cómo empieza y cómo termina con las citas. Empieza muy *light* con Kafka, Wilde, Sarmiento, San Martín, Nietzsche y la última es de Bakunin. Empieza muy literario y termina muy revolucionario y a mí me parecía muy loco eso. Entonces le decía a mi vieja, pero esto es como demasiado ilustrativo. Parece algo de ficción pero era su cuaderno. Él empezó muy jovencito a hacerlo, le gustaba mucho leer. En un momento me lo llevé a Holanda, está allá ahora. Hasta llamé a un museo para preguntar cómo conservarlo. No sé si en algún momento lo donaré, no sé cuál es el futuro de ese cuaderno, es un tesoro para mí.

E.T.: Bueno, esa es otra característica que veo en las poéticas de hijos. Por ejemplo en un poema decís: “retiro un objeto del lugar / el espacio extraña la presencia del objeto / cada objeto ocupa un lugar predeterminado”. Le das mucha importancia a los objetos afectivos ¿no? o cuando decís: “hay vela en la hoja / pero son todos libros del ‘68 y el ‘69”. Acá incluso es como que preferís antes que generar un diálogo a partir de la escritura centrarte en los objetos.

A.S.: Sí, me acuerdo también de libros que eran de mi viejo y estaban en mi casa, algunos creo que están en la casa de mi vieja. Estaban subrayados por él. Eso es muy fuerte.

Algunos dedicados. Libros que mi viejo le dedicó a mi vieja. Todo ese mundo muy literario también, para mí era ultra importante. Por ejemplo, a mí me gustaba *Viejo muere el cisne* de Huxley, y por ahí venía mi vieja y me decía “mirá, esto también le gustaba a tu viejo”. Una unión desde la literatura, desde el arte, desde el cine. Sí. Para mí eso es mi amuleto, siendo muy bolañesca. Lo que quedó en materia de cultura es ultra importante. También por la sensibilidad literaria, esa cosa médium. A veces es algo medio inquietante también, y ahí está lo del peso angustiante ¿no? Es algo medio inevitable y a veces es un consuelo también. Una cosa de cobijo, de pertenencia.

E.T.: Cambiando de tema, el poema “Nosotros que construimos” ¿está relacionado con tus vínculos allá con hijos en el exilio? Para mí es “el poema” de los hijos exiliados.

A.S.: No, empezó como un juego. A mí me llamó mucho la atención un slogan que decía “Nosotros que construimos Suecia” que lo escuché en la televisión holandesa. Había habido un atentado de derecha, no sé en dónde pero no era algo super grave. Después lo hablé con alguien que se exilió en Suecia y me dijo “no, no, eso es un grupo de derecha que usa un slogan de los socialistas de la posguerra”, que es la generación que en la posguerra reconstruye Suecia y crea el Estado de Bienestar. Yo decía, claro, es algo medio de derecha, yo no lo soy pero me gustó mucho ese slogan.

E.T.: Se lo apropiaron

A.S.: Claro, se lo apropiaron y yo también. Pero de eso me enteré después de haber escrito el poema. Entonces empecé a jugar con ese slogan y medio que me entusiasmé con todos los clichés de Suecia: los renos y la nieve, Bergman. Bueno y digo como que me crié con Bergman, entonces mi vieja lo leía y decía “Bergman desde los cinco años?” y yo le decía “Bueno, es una poesía” (risas). No es autobiográfico pero más o menos, me crié en eso. Era un poco inflar el cliché, no es una burla pero es una idea del “nosotros” más política también. Una amiga me dijo que era muy épico. Pero bueno, empezó como un juego, con el slogan. Por ejemplo, el jefe de Wilbert en ese momento se había puesto un sauna en la casa importado de Suecia, entonces aparece el sauna con todos los clichés suecos (risas). Además me gusta mucho el personaje de la serie *The Kingdom* de Lars Von Trier, ahí hay un sueco que vive en Dinamarca y es médico, trabaja en *The Kingdom* que es un hospital estatal del reino y el tipo no se banca a los daneses, entonces yo me identificaba mucho con ese personaje estando en Holanda como extranjera. Entonces en un momento este personaje va al techo del edificio y grita que los odia (risas), está esa referencia. Disfruté mucho escribiéndolo, empezó como un juego y después me di cuenta que podía ser un poema más generacional. Incluso de la ilusión, de nosotros que construimos y destruimos,

quizá por el simple placer de decir nosotros, acá estamos. Claro, desde acá se podría leer algo sobre la migración pero yo desde allá leía Suecia como la ilusión también. Ese nosotros también podía ser algo de Argentina, no necesariamente porque la gente migró y esté en Suecia. Suecia podía ser una especie de sueño, de ilusión.

E.T.: ¿Julián te contó que escribió un poema que se llama “Lemuria” en *Médium* que lo relacionaba con ese poema de *Suecia*?

A.S.: Ah no me di cuenta, yo leí *Médium*. Yo soy medio distraída, de que estudié trato de leer con más concentración, subrayo más. Quizá ahora abro *Médium* y encuentro que marqué algo justo ahí. [P.D. 31-12-18: No tengo *Médium*. Otros libros de Julián sí, pero ese justo no]

E.T.: A lo mejor también esa interpretación más política de *Suecia* la habilitó el hecho de haber participado con ese poema en *Si Hamlet duda ¿no?* ¿La selección la hiciste vos para la antología?

A.S.: La selección la hizo Julián. Me preguntó si tenía algo inédito y le di “Submarino”. La lectura más política de “Nosotros que construimos” me parece válida también.

E.T.: ¿Has leído algo de la narrativa de hijos o ficciones recientes que reelaboren los Setenta? ¿Te interesa algo en particular?

A.S.: No, nada. Hace poco mi vieja me regaló *Oración* de María Moreno. Por ejemplo el *Diario de una princesa montonera* no lo leí y me hablaron varias veces. Pero también está la cosa de definir qué libros cargo. Algunos los consigo allá. Ahora lo que leí antes de venir es *El país del río* que son crónicas de Walsh y Arlt sobre viajes que hicieron a la Mesopotamia y al Chaco, editado por la Universidad del Litoral. Ese lo disfruté mucho. En realidad lo que me pasó en los noventa me sigue pasando ahora. Algo llega, por suerte apareció Julián en mi vida (risas). En serio, porque ahí leí a Emiliano Bustos, al padre, me abrió un poquito el escenario. No estoy al tanto digamos. En eso hay un poco de hacer la mía, medio individualista, pero también hay una cosa práctica, hay que cargar los libros, hay que comprarlos, tengo siempre mis listas, buscar el tiempo para leer.

E.T.: ¿Y vos ahora en qué estás trabajando allá?

A.S.: Doy clases en un Instituto de español, me contratan por el período de clases y ese es mi trabajo. A veces tengo trabajos de traducción. Ahora tengo un libro que se escribió sobre Víctor Jara en holandés. Un tipo que es músico, que lo admira a Jara e hizo toda una investigación que es bastante interesante. Tanto que hay unos chilenos que quieren que se traduzca. Leyendo eso veo que a Jara lo agarran cuando tenía cuarenta años, a mi viejo también. Esos tipos que ya eran más grandes, no eran los pibes de veinte, jóvenes

militantes, también eran más militantes de la cultura....me llegó bastante el libro, es gordísimo, con muchas ilustraciones. Como objeto está bastante bueno.

Entrevista a Juan Aiub realizada el 09 de marzo de 2018

E.T.: Bueno, la primera pregunta que te quería hacer es cómo aparece la lectura y la escritura en tu vida. ¿Fuiste a algún taller?

J.A.: Yo me crié entre dos pares de abuelos, como muchos de nosotros. En mi caso los dos viejos están desaparecidos por lo tanto mis dos abuelos tuvieron que lidiar con eso. Mi abuelo paterno era de Coronel Dorrego, de una familia recontra laburante, con poca instrucción. De hecho mi abuelo no había terminado la primaria. Mi abuela también laburante. Habían tenido un apogeo económico, con negocios en relación a la agricultura en Dorrego. Después junto con la dictadura también vino la debacle económica de esa familia, así que fue todo como un golpe muy fuerte en Dorrego. Mi viejo desaparece en La Plata, los hermanos Aiub eran tres, los tres están desaparecidos, mi tía asesinada en realidad, víctimas del terrorismo de Estado. Así que mis abuelos se quedaron sin hijos en un par de meses. Entre ambos pares de abuelos decidieron que nos vayamos a vivir allá. Ahí el acceso a la cultura en general, primero por ser un pueblo chico, y después por la cultura de mis abuelos era baja, como niño digamos. Mi abuela fallece en el año 86 y ahí los abuelos que quedaron vivos decidieron que nos vengamos a vivir acá a La Plata. Y ahí cambia todo un poco, mi abuelo de acá era un intelectual. Yo estaba en tercer grado de la primaria, yo soy nacido en el '77, tenía 9 años. Entonces, vengo acá y era otro escenario, mi abuelo era un tipo muy formado en Ciencias exactas, Doctor en Química.

Ahí ya me encontré en otro universo, con una casa llena de libros, con la importancia de la lectura. Pero a la vez mis abuelos de allá seguían con una expectativa muy grande de que mis viejos estuvieran vivos. Acá con una mirada muy liberal o científicista era todo lo contrario, los mataron. Era una dualidad muy grande. De chico empecé a leer en esa biblioteca, me acuerdo de Agatha Christie, novela policial siempre. Me sigue gustando, ya no leo tanto pero en cine me inclino por el policial, en la literatura ya no tanto. Fui un lector medio pelo, no fui un lector voraz.

E.T.: ¿Tu abuela había estudiado algo?

J.A.: No, era de esa generación de abuelas que eran maestras todas, del Colegio Normal, pero sí una mina muy culta. Es la única de los cuatro abuelos que vive, tiene más de 95 y hace cincuenta que lee *La Nación* todos los días.

E.T.: Así que ella motivaba la lectura.

J.A.: Sí, motivaba la lectura. A la vez, era una casa donde se cuestionaba mucho la figura de los desaparecidos.

E.T.: Políticamente digamos

J.A.: Sí, además cargando tintas sobre la responsabilidad de mi viejo de haberle lavado la cabeza a mi vieja. Una cosa bastante fea que la terminé de entender con el tiempo y con el tiempo también me terminé distanciando.

E.T.: Ese tipo de conflictos son muy comunes en los testimonios de hijos

J.A.: Sí, pero hay un universo vastísimo de hijos, es muy difícil tender una línea. Entonces ahí te balanceas entre lo que pudieron hacer y lo que hicieron por decisión propia e ideológica, es muy complicado. O justificás todo porque hicieron lo que podían o sos un poco crítico. En mi caso fui bastante crítico de la posición ideológica de mis abuelos, lo fui a partir de que empecé a meterme un poco más en mi historia.

E.T.: ¿Estuviste con ellos hasta que empezaste a estudiar?

J.A.: Claro, a los 18 años me fui a vivir solo, estudiaba Ingeniería Química. En el '95 yo tenía 18, todavía era muy pendejo cuando se junta H.I.J.O.S., mediados del '95. Todavía estaba en el colegio secundario, me vinieron a buscar con unos compañeros y rechacé la oferta. Y en el '96 empecé la Facultad y empecé a militar ahí antes que en H.I.J.O.S., tuve una formación política marxista.

E.T.: ¿Dónde militabas?

J.A.: En la CEPA, vinculada al PCR, una izquierda marxista, maoísta. Ahí empiezo un desarrollo político y a empezar a traer a los desaparecidos, la sociedad entera los traía y eso a mí me generó una identificación muy fuerte ¿no? Mis viejos eran parte de eso. A

mediados de los Noventa el país se estaba prendiendo fuego y hay una reaparición de la figura de los desaparecidos en torno a las luchas sociales, se los reivindica. Toda esa línea histórica del “eran inocentes”, cuando las Madres comenzaron su reclamo en el ‘77, al “eran militantes”. Reconocerlos como revolucionarios y reivindicarlos como revolucionarios. Eso para mí a los 18 años era muy fuerte y a la vez cegador el protagonismo que tenían los desaparecidos. Ahora lo miro casi 20 años después y fue una época en la que no fuimos críticos para nada. No podíamos. Como H.I.J.O.S., la mayoría de nosotros clase media, la mayoría universitarios, estábamos en un lugar que con todo lo que habíamos padecido empezaba como una época dulce de poder identificarnos con eso y además empezar a juntarnos entre los hijos. Pero volviendo a tu pregunta inicial, si estuve siempre vinculado a la literatura, era un lector medio. Nunca fui voraz, amo la lectura pero siempre interpongo otras cosas que me detienen. Con la escritura lo mismo, no puedo decirte cuando comencé a escribir, siempre escribí mucho más prosa que poesía. Ahora de hecho estoy escribiendo prosa, me siento mucho más a gusto ahí, tengo mucho más para decir. Lo mismo con la lectura, no he sido un gran lector de poesía, salvo en el período donde está concentrada nuestra Colección, donde la poesía me atravesó fuertemente. Me siento más a gusto leyendo y escribiendo prosa que en la poesía. Aunque a veces viene una imagen poética y la escribo porque es algo casi como un impulso, una pulsión. También tiene que ver mucho con que en aquél momento era casi un deber leer todo lo que se escribía sobre la dictadura, entonces mi vínculo con la literatura tuvo que ver con eso también.

E.T.: Literatura testimonial, como *La voluntad* me imagino.

J.A.: Claro, *La voluntad* era como *La Biblia*, *Recuerdo de la muerte* que es un gran ícono y además un gran libro. Pero dejabas de lado clásicos, Kafka, Borges, no había lugar, había que leer todo sobre los ‘70 y devorarlo. Ahí empieza a haber un volumen de producción literaria vinculada a la dictadura muy grande.

E.T.: ¿De chico llevabas un diario?

J.A.: No, pero sí sabía que tenía facilidad con la escritura, sabía que a través de la palabra escrita tenía una forma de comunicarme. No sé, boludeces de niño, escribí y leí el discurso de séptimo grado ante 200 personas y sonaba conmovedor.

E.T.: ¿Fuiste a talleres?

J.A.: No, a taller recién fui, que ni siquiera fueron talleres colectivos. Busqué algún tutelaje de los cuentos que estaba escribiendo con Leopoldo Brizuela. Soy uno más de los que terminó peleado con Leopoldo Brizuela, todos me habían advertido que iba a terminar

así y se cumplió la profecía. Después me fui a laburar un tiempo con Esteban López Brusa donde todo era más divertido, distendido.

E.T.: ¿Brizuela estaba con Madres?

J.A.: De hecho no sé si te lo contó Julián, en *Una misma noche*, hay un personaje que es 90% Juan Aiub y 10% Julián Axat. Robó parte de mi vida. En su momento estuve con ganas de ir a buscarlo y cagarlo a trompadas, llevarlo a un plano no literario.

E.T.: Claro, él conocía tu vida...

J.A.: Del taller, porque mis cuentos eran muy autorreferenciales. Después volvamos con esto de la autorreferencia que me parece que es algo con lo que lidiamos los hijos en la escritura. Después leelo, inclusive Leopoldo habla de mi vínculo con la literatura.

E.T.: Sí, me acuerdo, Leonardo Bazán es el personaje principal. Y el hijo Pablo Salem.

J.A.: Bueno, Pablo soy yo, el 90% mi historia, y le pone que es abogado. Leopoldo es un buen escritor pero a ese personaje lo exagera para el odio y casi no pone matices. Está bueno porque si te preguntas por el vínculo con la literatura, él define ahí mi vínculo con la literatura y no sé si estaba tan errado pero en su momento me enoje mucho. Después me lo tomé con tranquilidad y nunca más me lo volví a cruzar a Leopoldo, ni en la presentación de un libro.

E.T.: Después continuaste con López Brusa...

J.A.: Sí, corrigiendo esos mismos cuentos que nunca publiqué.

E.T.: O sea que es un material que tenés.

J.A.: Sí, ahora están siendo apuntes de una novela que estoy escribiendo. Los utilizo para sacar ideas.

E.T.: Julián subió al blog “El código Discépolo”.

J.A.: Claro ese era uno de esos cuentos, pero ahí está muy crudo, no está ni siquiera depurado. Julián hizo una profanación. No tiene códigos (risas). En la novela que escribo hay un hijo que pasa por escenas desopilantes, quiero que sean desopilantemente oscuras. En eso ando, recién empecé a escribir hace un mes. Me saqué el lastre de estar esperando las condiciones ideales, de tener tiempo, porque no lo tengo, lo uso en otras cosas. Dije basta, me siento a escribir y estoy en eso, con ganas de seguir.

E.T.: Antes de este descubrimiento que me contabas de los Setenta a través de la lectura, ¿qué películas te permitían comprender o pensar en tu historia e indagar en lo no dicho en las versiones familiares?

J.A.: Hasta los 18 años fue todo una gran época de esconder. Entonces nada de lo que haya leído o visto lo pude asociar a eso. Leí lo que escribiste, pero bueno, cuáles son las

películas de mi juventud. De *Star Wars* soy bastante crítico, no me gusta para nada. *Volver al futuro* sí, es un ícono de nuestra generación, a pesar de lo banal que es, tiene un juego con eso. Nosotros volvemos un poco a ese punto. Yo en el último poema hablo de *Eterno resplandor de una mente sin recuerdos*, ahí sí juego mucho más, pero es una película que vi de mucho más grande. Ahí me parece que hay una poesía recontra interesante, ya no es viajar al pasado sino borrar recuerdos dolorosos y reemplazarlos por algo más soportable, ese juego me gustaba. Recuerdo las películas de mi generación de niño, que se yo *E.T.*, pero nada específico en relación a eso. No, porque yo escondía todo. A partir de los 18 años y los inicios en la militancia empiezo a tener una apertura cultural, a consumir cine, en ese mismo momento empiezo a consumir literatura. Empiezo a interesarme por el cine vinculado a la dictadura. Ahora lo miro como algo hasta opresor, digamos. Siempre hay una discusión sobre dejar de ver lo revolucionario de la escritura o del arte en general como acto de vanguardia y verlo solamente como lo testimonial y es bastante estrecho, digamos. Eso en algún momento lo discutí con otros hijos. A partir de ese “confort” que adquirimos, entre comillas ¿no?, que se entienda, por ser hijos de desaparecidos. El reconocimiento y empezar a ocupar un lugar y que nuestros viejos vengan a un lugar de reconocimiento y nosotros mamar eso, identificarnos, nos lleva a una corrección política. Esa corrección política no solamente nos atraviesa sino que condiciona nuestro arte, la escritura para ser claro. Pero no hay grandes producciones de hijos en esa edad y más grandes no vas a encontrar algo que haga una crítica severa de sus padres. No vas a encontrar ninguno que diga “che, mi padre es un hijo de puta porque me tendría que haber criado a mí”, no. Escribimos lo que se esperaba que escribamos, en una línea de reivindicación y casi sin críticas mayores.

E.T.: ¿A qué te referís, a libros o a las publicaciones de H.I.J.O.S.?

J.A.: A todo, a la escritura en general y a nuestro comportamiento diario en aquellos momentos. A mí lo que me parece que rompe en cine es *M* de Nicolás Prividera. Una película incómoda, que cuestiona a los compañeros de su madre, te lleva a lugares no habituales. Pero después en literatura siempre es reivindicar al compañero detenido-desaparecido y en los hijos específicamente es transformar al padre en una estatua intocable, que coincide mucho con lo que vivimos en ese momento, nuestros padres eran figuras intocables, los desaparecidos eran figuras intocables. Entonces, si alguna vez logramos escribir algo que rompa con eso, que nos permita ser críticos, que nos permita escribir algo que no quieran escuchar de nosotros, va a ser en un período mayor, no entre

los 20 y los 30 donde seguíamos en esa corrección que nos condicionó mucho la creación. Hay un libro de Andrea Suarez Córica, ¿lo leíste?

E.T.: Sí, el de los sueños, año '96.

J.A.: ¿Me parece que es una de las primeras que publicó Andrea no?

E.T.: Sí, porque ya venía de publicar dos poemarios en '92 y '93.

J.A.: ¿Vos con Andrea te juntaste?

E.T.: Sí, ya la entrevisté.

J.A.: Bueno, lo de Andrea es sorprendente porque ya había publicado de joven. Ella conservaba los poemas de su vieja sin tocarlos, hasta que llegamos nosotros a moverle un poco la mesa, no se animaba a publicarlos. Es importante el hecho de trascender en un libro impreso. Ella se emocionó mucho con el proceso de publicación de la vieja. Un poco lo que me pasó a mí también, pero no me adelanto.

E.T.: ¿En tu caso cómo fue? En el poema "cinco" de *Subcutáneo* hablás de una caja que te llega todos los años y lo relacionaba con una entrevista que te hicieron en *La Pulseada* en la que contabas que tu hermano te enviaba cajas con cosas que habían pertenecido a tus viejos. En "El código Discépolo", hablás de esta especie de museo que tenía tu abuela de los hijos.

J.A.: Eso es real. Un mecanismo para mantenerlos vivos fue guardar y exponer todo lo que había pertenecido a sus hijos. Muchísimo, era una casa que saturaba a la vista por la cantidad de objetos. Para reafirmar que habían existido y que no había sido una ficción. Entonces, cuando mi abuelo muere en el invierno del '95, nos encontramos con esa cantidad de material muy grande. Tuvimos que decidir qué hacer con eso, era un legado muy fuerte, no estábamos dispuestos a conservar todo eso mucho tiempo. Yo vivía en La Plata, mi hermano se había ido a vivir a Dorrego. Se había ido a vivir allá casi unos meses antes de que fallezca mi abuelo, casi premonitoriamente. Entonces yo dije, no me quiero hacer cargo, todavía no había empezado ese proceso que te dije. Yo empecé la Facultad seis meses después, así que le dije a mi hermano, deshagámonos de todo. Cuando levantan la casa de mis viejos, mis abuelos de acá, los liberales, ateos y científicistas, meten todo en un camión y mandan todo para allá. Para colmo era una casa que tenía un gran salón abajo, había sido un local cuando la familia estaba bien de guita. Entonces estaba lleno de cosas y le dije a mi hermano, deshagámonos de todo. Juntos empezamos a limpiar algunas cosas y a decidir con qué quedarnos. Estuve un par de semanas y después me volví a La Plata, mi hermano se quedó haciendo una tarea fina un poco mayor, ahí aparece el libro de poesía, una medalla de mi viejo, algunos documentos, papeles vinculados a la

desaparición, Habeas corpus. Eso lo mete en una caja de zapatos y un día que voy a Dorrego me lo traigo, en el '95 y esto lo publicamos en el 2007. Así que todos esos años estuvo ahí sin darle valor.

E.T.: ¿De chico no te había llamado la atención el cuaderno, antes de que falleciera tu abuelo?

J.A.: Sí, ese era mi lugar de juegos natural, mi lugar de experimentos, de todo, ahí me desarrollé. Pero no le prestaba una atención particular a ese cuaderno. De hecho, mi hermano siempre dibujó muy bien y en una de las hojas de atrás de un poema aparece un dibujo de mi hermano, un auto y un guerrero. Nadie tenía el peso de eso y nunca se habló de que mi viejo escribía. Ningún amigo de mi viejo tenía referencia de eso. Yo en el prólogo del libro cuento que vendía libros, era un tipo muy vinculado a la literatura. Su mejor amigo era un escritor de aforismos, Alberto Fernández. No sé si has visto alguna vez en La Plata un Citroën azul con aforismos escritos, un loco divino. Ese era el tipo que vendía libros con mi viejo y tenía una modalidad de venta en Ministerios, con un bolso cargado de libros. Alguna vez escribí sobre eso, hay muchas de esas pequeñas cosas que están en Facebook, así que algo de eso vas a encontrar. Ese era el compañero de aventuras literarias de mi viejo, pero era un tipo para nada vinculado a la militancia, jamás. Ese tipo que era un gran amigo de mi viejo, no sabía que mi viejo escribía poesía, así que no sé si mientras él vivió alguien supo que escribía poesía.

E.T.: ¿Vos antes de comenzar con Los Detectives habías diseñado algo en formato web?

J.A.: Sí, horrible, creía que tenía buen gusto, hoy la página ni siquiera está vigente. Es la misma estética del libro, la hizo una compañera de H.I.J.O.S. Tomé una decisión ahí de hacerlo público, pero en ese momento yo todavía creía que no tenía ningún valor estético, entonces me parecía que llevarlo a un libro era un gran salto. Este temor que hay. Nosotros como generación escribimos dos canciones punk, grabamos un demo, no tenemos vergüenza de publicarlo y difundirlo. Ahora, si escribimos dos versos y publicamos un libro creemos que necesitamos la aprobación de la Academia o de los cánones para poder publicar algo en papel. Ahí yo veo una diferencia en la escritura con otras formas de expresión de la juventud. Yo tenía ese miedo con esas cosas que escribía, miedo de mostrárselo a alguien. Con eso que había dejado mi viejo además era un sentimiento casi de profanación, estaba haciendo algo que no estaba autorizado a hacer. Si bien ahora hay una gran industria atrás de lo inédito de los grandes escritores, no sabemos si Cortázar hubiese querido. Es un peso muy fuerte, además al no estar yo vinculado a la poesía no

sabía si tenía un peso estético. De pendejo en esos primeros Noventa la poesía estaba identificada con eso que ves en la escuela, el *Poema de Mio Cid* o sonetos.

E.T.: ¿A qué escuela fuiste?

J.A.: Fui a una escuela Técnica aparte, a la de 7 y 526. Entonces era difícil encontrarle valor estético al verso libre, yo todavía no había leído a Urondo, a Gelman, nada había leído. Entonces a partir de esa búsqueda aparecen algunos libros que no habíamos tirado, como un libro de Paco Urondo, no mucho más eh.

E.T.: Bien, vos haces algo similar a lo que Andrea va a hacer después, construís un lector imaginario, hipotetizás acerca de cuáles fueron sus intereses literarios, nombrás a Capote, a James.

J.A.: Esos, Urondo, Capote y James, no encontré un libro más de él. Hice millones de indagaciones pero nadie estaba al tanto del vínculo de mi viejo con la literatura, era algo que iba por otro canal. Supongo que en su momento había algo también de verlo como desviación burguesa. Yo pienso que la ficción o la literatura y la poesía debía ser un gran escape sobre todo en los últimos años de opresión que vivieron. Yo me acuerdo que cuando nosotros publicamos el libro del negro Coronel, fuimos a Tucumán dos días y fue como una gira de rock, nos cagamos de risa, fue como el hito de Los Detectives Salvajes. Los otros libros eran en La Plata y Buenos Aires, así que ahí tuvimos la excusa de hacer un viaje a lo Bolaño, un poco más aburguesados porque ya estábamos grandes, pero bueno. Tuvimos un vínculo y hoy nos queda un gran cariño por las hermanas Coronel. No nos conocíamos. Todo el proceso de escritura y edición fue vía mail y teléfono, nunca nos habíamos juntado con ellas. Ahí dejamos algunos versos afuera del negro porque había mucho material. Al negro Coronel lo matan en la misma casa que a Vicky Walsh, entonces nosotros empezamos a hablar de la muerte heroica de Vicky, y las hijas del negro nos cuentan que según su reconstrucción histórica no ocurrió así como lo contó Rodolfo. Me acuerdo de haber discutido y reflexionado bastante con Julián en su momento acerca de por qué Walsh hubiera dicho eso si no era cierto y llegamos al valor de la ficción. Ante el miedo a la muerte, ante el miedo a lo inexplicable, concluimos sin ninguna evidencia que Walsh se agarró de la ficción. Necesitaba una muerte heroica de su hija y no una muerte ante la tortura o ante algo con lo que no podía lidiar. Me parece que en los militantes de los Setenta la poesía ocupaba ese lugar, un lugar de reflexión. Ni hablar de una necesidad de que esa literatura trascienda, no había lugar ni espacio. Estamos hablando de mi viejo, no de Miguel Ángel Bustos, poeta de oficio, reconocido. Mi viejo era geólogo, docente de la Facultad, militante.

E.T.: Lo más interesante que encontraba en el libro de tu viejo, es que ahí él funda un territorio en el que plantea un montón de dudas en relación a la militancia, empieza a ver la derrota y se anticipa de alguna forma.

J.A.: Bueno, la derrota es un gran punto. Nosotros como hijos no podemos escribir sobre la derrota, tiene un poco que ver con lo que se espera que escribamos, la reivindicación, el lugar que deben ocupar los hijos, la continuidad lineal. Para mí escribir poesía era atender el negocio de mi padre, era como heredar el Estudio contable más o menos.

E.T.: Hay una especie de mandato en un verso, en relación al deber de memoria, y en “Trelew y uno” habla de la importancia de escribir sobre los compañeros para que sigan viviendo.

J.A.: Sí. No sé, pero terminé escribiendo poesía. Mi viejo fue un gran católico de joven, un tipo que militaba en Acción Católica. Yo creo que su acercamiento al barrio tiene que ver con su militancia en la Iglesia, y después gira al peronismo y después gira al peronismo revolucionario. La poesía de mi viejo está atravesada por su vínculo con Dios, transfiguración de Dios, su cambio de vínculo, su duda sobre la existencia y eso también es mostrar una fragilidad muy grande. La poesía como puerta a la fragilidad, que por ahí no estaba permitido en su momento. Quizá ni ante su mujer podía mostrarse frágil porque era tan obvio lo que estaba pasando, la cantidad de compañeros que caían. No sé si había lugar para la fragilidad porque no había otra salida. Ese libro está hecho por mí, aprendí a usar un programa de edición con una diseñadora que me ayudó.

E.T.: Después se encargó Dameno de hacer el diseño.

J.A.: Claro, después. Cuando publicamos el libro de mi viejo no había Colección, empezamos a imaginarla a partir de ahí, hasta ese momento era publicar a mi viejo. Días y noches de vino con Julián reescribiendo, chequeando qué quiso decir, corrigiendo alguna pequeña falta de ortografía, algún acento, algún punto. Aun así después de haberlo leído trescientas veces sigue habiendo tres errores comparándolo con el original. Increíble, mirá que le dedicamos horas y horas y no son tantos...

E.T.: Entonces publican a tu viejo y el próximo que rescatan es Jorge Money, ¿cómo fue ese proceso?

J.A.: Bueno, lo cuenta Matías, el hijo, en el prólogo. Era un libro fuertísimo, primero porque era un poeta más maduro y por ese poema que había salido en *Palabra viva*. Ese libro fue una piedra fundamental para nosotros, pero queríamos irnos de ese esquema más testimonial y llevarlo a un plano más poético y seleccionar lo que era poesía de lo que era prosa, ver qué material había además de eso que se publicaba en *Palabra viva*. Bueno, le

escribimos al hijo, buscábamos Money en la guía, llamábamos, era un trabajo de detective. Cuando por fin lo contactamos él estaba enfermo, internado en un hospital con una infección que casi muere. Lo conocimos, nos presentamos, Matías cero vínculo con el arte, con la poesía, a pesar de que su viejo era un escritor, un intelectual, con libros de poesía pero también de economía política. Su madre además era artista plástica. La tapa del libro es un cuadro de la mamá. Matías se conmovió, nos dio todos los materiales y ahí hicimos lo que quisimos. Hicimos una selección en tres bloques.

E.T.: ¿En qué otros procesos de recuperación trabajaste?

J.A.: En el de Elenzvaig no, lo manejó más Julián porque se lo dio cocinado un abogado amigo ese libro. Bueno, en el de Andrea, en el de Coronel. El de Rosa María Pargas venía con CD, hicimos una tirada de 500 ejemplares pero sólo 300 con CD. Yo hacía la logística de todas esas cosas. Era muy fuerte tener el registro de su lectura.

E.T.: Yendo a tu poemario, Joaquín Piechocki escribe el prólogo, ¿es hijo del CNU sobre el que escribe Cecchini y Elizalde Leal?

J.A.: Sí, Joaquín es un amigo mío de muchos años, Ingeniero, vinculado a la poesía, tiene un poemario editado. Siempre fue un gran amigo y en ese momento empezaba a hablarse de la responsabilidad de la CNU y empezaba a aparecer su viejo públicamente y casi que fue como un respaldo mío a nuestra amistad, porque él no tenía nada que ver, entonces él escribió el prólogo.

E.T.: Él participa también en *La Plata Spoon River*.

J.A.: Sí, de hecho salió mal editado su poema, se corta en una parte.

E.T.: En el poema “cuatro” de *Subcutáneo* hay un hijo que escribe 114 biblioratos para encontrarse con los padres, se da una yuxtaposición en el papel que es una metáfora de la Colección de alguna forma. Problematizas la obsesión con la memoria.

J.A.: Sí. Eso era prosa que fue llevada a la poesía. Hay algo de eso, pero no está pensado como posibilidad de habitar el mismo espacio, como viajar en el tiempo, sino en la obsesión y en la pregunta de cuándo detener una búsqueda. Esa es la pregunta de ese poema. Nunca se detiene una búsqueda y hay un punto en el que hay que empezar –lo dice Nicolás Prividera y yo lo cito en el prólogo a *Ylumynarya*– a dejar de ser hijo para empezar a ser padre. Hay que terminar esa búsqueda en algún momento porque sino es interminable. De hecho ahí ironizo con eso, hablar con el odontólogo que atendió a tu padre. Es fuerte eso porque estás soltando una mano, yo sentía que esa búsqueda fue muy obsesiva en algunos casos, hasta que la paternidad me cambió la mirada. Olvidar es una responsabilidad muy fuerte, olvidar cualquier cosa que sea vinculada a ellos, cuando sos

si no el único, de los pocos que lo van a recordar es como tumba sobre tumbas sobre tumbas. Y eso fue un peso muy importante durante mucho tiempo, en especial en el momento que escribí eso.

E.T.: Yo veía que en la Colección no sólo editas vos y tu viejo sino que en el poema “quince” intercalas versos de tu padre con versos tuyos. En ese diálogo poético se produce un encuentro mucho más fuerte.

J.A.: Sí, claro, por supuesto. Eso fue un juego, no sé si tengo demasiada explicación para ese poema, pero sí. Tiene que ver con eso. Esto de atender el legado, de cómo me encuentro yo escribiendo poesía teniendo una sombra tan pesada detrás. También es para una tesis lacaniana eso porque es un poema que se lo dedica a mi vieja, o que yo interpreto que habla de mi vieja. Yo creo que es un poema de amor y por eso lo intervengo.

E.T.: Las ilustraciones de *Subcutáneo*, ¿fueron bocetos de los poemas que salieron en tu laburo o es algo armado?

J.A.: Jugué entre las dos cosas, en algún momento dibujaba. Hay un poema que habla de la destilación y que quizá es una idea que uso ahora para la novela. Ahí hay un proceso de destilación que está inspirado en la película *El perfume*, viste que él destila el perfume de las mujeres, bueno hay algo como de llegar a la esencia de mi vieja. Mirá, hay algo del cine, no me acordaba hoy que me preguntaste.

E.T.: Con la ilustración reconstruís ese proceso.

J.A.: Claro, para mí es algo natural, es un libro como científico en algún punto es una poesía con una búsqueda científica

E.T.: ¿Hay muchos poemas basados en relatos que ya tenías?

J.A.: No, el de la destilación era un cuento. De hecho, Esteban López Brusa me dice “sos un boludo, tendrías que haber publicado los cuentos”. Pasa que yo me cansé de los cuentos y dije los llevo a la poesía. No me acuerdo ahora pero varios de esos versos fueron prosa, mini prosa. En los últimos años también me he dedicado a escribir cosas por internet que después terminaron no en ese libro sino en otro poemario que tengo armado que nunca publiqué.

E.T.: ¿El poemario lo armaste con Pallaoro?

J.A.: No, José lo leyó pero no. Julián por ahí es el que hizo más aportes y Joaquín Piechoki que escribió el prólogo. La primera vez que escribí un poema fue cuando se suicidó una compañera nuestra de H.I.J.O.S., Virginia Ogando. Ese fue el primer poema que escribí en mi vida. A partir de ahí empezaron a surgir imágenes en versos.

E.T.: Eso es interesante porque es una zona de la que no se habla por lo general en los Organismos, el tema de los suicidios, de los encuentros desafortunados de nietos, etc.

J.A.: Sí. En el libro hay dos poemas dedicados a mi primo. Yo heredé de mis abuelos la búsqueda y la posibilidad de que esté apropiado. A partir de mis investigaciones que tienen que ver con uno de los poemas, en el que enumero todas las evidencias a partir de las cuales concluyo que mi primo fue asesinado. Esa es una decisión que debí tomar yo, no vino nunca el Estado. Esa búsqueda sí la hubiera seguido toda la vida, pero me llené ante un cúmulo de evidencias y dije no puedo seguir con eso. Yo también tengo una mirada científica de muchas cosas y si bien Abuelas lo sigue reivindicando como un nieto apropiado yo en un momento dije no.

E.T.: Encontré una de las historietas por la identidad que hizo Abuelas en la que aparecen vos y tu hermano, dibujada por Mosquito.

J.A.: Sí, lo hicimos, estamos como personajes. Eso fue en el año 2003, 2004. Ese año hicimos un homenaje a los desaparecidos de Coronel Dorrego y en ese momento nos vinculamos con un proyecto que existía que era alucinante, se llamaba Archivo Bibliográfico de las Abuelas. Lo que hacían era guardar como una piedra fundamental para cada nieto que apareciera un archivo sonoro, con audio y transcripto de todo el círculo de amistades, de compañeros de los padres desaparecidos de ese niño que iba a recuperar su identidad. Entonces recuperabas un chico y le entregabas la caja como un aporte valioso. En 2004 hicimos el archivo de mi primo, yo en ese momento todavía lo creía apropiado. Esa búsqueda fue muy fuerte, además una búsqueda heredada que yo debía honrar. Siempre el mandato. Finalmente, tener que decidir yo que no está apropiado y está asesinado tiene un peso que está ahí, yo digo “¿y si el cuerpo difuso fuera el mío?”. Si él me tuviera que haber buscado a mí ¿qué hubiera pasado? También el poema en el que viajo en el tiempo era un cuento.

E.T.: Sí, tiene estructura narrativa, pero en la estructura de los versos hay una complejidad en el trabajo de adaptación.

J.A.: No sé si es adaptar, yo pienso tanto la poesía como la prosa como muy pequeñas historias valiosas, y después cómo desarrollarlas. Ahora estoy escribiendo la novela. Tengo algunas ideas centrales y pienso cómo rellenarlas, por eso a veces no funcionan. No hay como un dejar ir, ya. Tengo la idea central y eso puede ser un poema, un cuento o lo que sea, como las pequeñas cosas que escribo en Facebook que son mini prosa, no sé cómo llamarla, pero que me entretuvo durante estos años. Volviendo a lo que hablábamos antes, como generación de H.I.J.O.S. fuimos muy coloquiales con lo que queríamos decir,

no va a haber un aporte importante me parece a mí de nuestra generación porque no hay ruptura. Escribimos casi desde lo políticamente correcto, más allá de la estética, pero no hay una ruptura de una vanguardia nuestra de tomar la posta de la generación anterior y escribir poesía social, no sé si te gusta la expresión.

E.T.: A mí me parece muy interesante lo que hace Julián en *Musulmán* y en *Rimbaud*, lo veo como continuación y como ruptura también, con la generación del Setenta.

J.A.: Julián sí, Julián es ruptura a pesar de que es un gordo chanta (risas). Él sí ha podido lidiar con la autorreferencia que creo que es el gran paso que debemos dar los hijos, atravesados por la gran tragedia argentina. Venís con elementos para hacer literatura desde ese lugar pero ¿cómo salís de eso? ¿Qué escritor hijo en prosa o en verso lo ha conseguido? Julián cuando se mete con *Rimbaud en la CGT* sale un poco del lugar de hijo. También en *Offshore*, pero los demás no sé si lo han logrado, ni siquiera me incluyo. Mi proceso de escritura tiene que ver con eso digamos, mi segundo poemario lo terminé porque creí que era totalmente distinto a *Subcutáneo*. Lo leí varias veces y me suena parecido, después te lo mando si querés, no está publicado.

E.T.: Sí, genial. De los poetas que estudio veo que el que más se corrió de la etiqueta que podría clasificarlo como “poeta hijo” es Francisco Garamona. Raramente habla de su historia familiar, es bastante parecido a la conceptualización que hace Prividera de los tipos de hijos en *restos de restos*, un hijo frankensteiniano. Es interesante porque además le dio el sello legitimador a cierta zona de la poesía de los noventa con Mansalva.

J.A.: Nicolás me parece un tipo muy interesante. Pero está bueno ese debate, suponiendo que yo sea poeta, ¿lo hubiese sido si no era hijo de desaparecidos? ¿Si no hubiese sido hijo de un poeta? Creo que esa es la pregunta que flota, muy fuerte y tiene que ver con la autorreferencia, cómo salirse de eso, cómo escribo una novela que no tenga un carajo que ver con la dictadura. Imposible. Me siento a escribirla y lo que consigo ahora es que el personaje no sea yo, o por lo menos eso es lo que intento, construir personajes distintos, pero no como en esos cuentos que escribí que era yo con algo de ficción. Es lo que dice Brizuela. Me castiga mucho con eso pero me dice que mi vínculo con la literatura tiene que ver con eso y por ahí es cierto y no hay otro lugar en la literatura para nosotros que ese. Por haber concebido nuestro arte adentro de la gran tragedia argentina. Si eso nos constituyó, nos dio un lugar social de pertenencia, de reconocimiento, y a partir de ahí surge nuestra escritura.

E.T.: Sí, un lugar que tampoco es que fue siempre “agradable” de habitar, recién con la reapertura de los Juicios creo que hubo un reconocimiento social.

J.A.: Claro pero ninguno de nosotros somos desclasados, ni pobres, ni nada. No somos el daño mayor de la dictadura me parece y el lugar que nos dieron es ese. El lugar de hijo objeto fue ese en algún punto y desde ahí se esperaba también nuestra producción en el contexto de los Noventa. La pasaron mucho peor los pibes de nuestra edad que los viejos perdían el laburo, que nosotros que teníamos un lugar de reconocimiento. El hijo del obrero de YPF que echaron, ese la pasó peor. Estoy exagerando ¿no? Estoy provocando.

E.T.: Te entiendo a dónde vas

J.A.: Con todo lo que tuvo en contra, nos dio un lugar.

E.T.: Es interesante lo que me decís porque hay un libro de Noemí Ciollaro que se llama *Hijos del sur* que es de 2014 creo y reconstruye los testimonios de hijos de la Zona Sur del Conurbano que siempre habían interpretado el asesinato de los viejos o la desaparición dentro de lo que ya eran las violencias cotidianas e históricas de los barrios en los que vivían. Nunca se habían problematizado a sí mismos como hijos de desaparecidos, era algo que le había pasado a otros. O sea que hasta que no los llamaron para ir a declarar nunca supieron que el viejo militaba.

J.A.: Bueno sí, por qué los hijos de La Plata nunca pudimos empatizar con los hijos de Berisso y Ensenada. Hay algunos, no te digo que son muchos. Volvemos para atrás, tiene que ver con la composición de los desaparecidos. Qué se yo. ¿Cuántos hijos poetas encontraste?

E.T.: Un montón, más de lo que les parece siempre cuando me preguntan.

J.A.: Bueno, hoy me nombrabas a Larcamón, nunca se me hubiera ocurrido.

E.T.: Ramón Baibiene sube textos a Facebook, algunos muy buenos.

J.A.: Otro que coquetea con la escritura, digo para que te alimentes es Jerónimo Balut, su hermano Pablo, es uno de mis mejores amigos hijos con Julián. Nunca se animó a publicar nada pero vale para tu análisis. ¿O te referís al material publicado? No te calienta

E.T.: No, textos inéditos también.

J.A.: Bueno, para que inspecciones en Facebook, Laura Bogliano también ha coqueteado con la escritura. Es la cuñada de Ramón Inama.

E.T.: En el poema “diecinueve” citas un típico discurso de sentido común de pueblo, las opiniones o chismes de los vecinos testigos de cuando se la llevan a tu abuela. Ahora no está más, pero en *Youtube* vi un documental que habías subido sobre los hermanos Aiub.

J.A.: Sí, me lo bajaron porque tenía música de los Beatles. Era del 2003 para el homenaje en Dorrego lo hice. Yo ahí lo que hice fue tomar el formato visual que eran fotos y el formato audio que tenía que ver con el archivo biográfico de Abuelas. Eran recortes de

entrevistas de gente que nombraba a mis viejos por diferentes razones, pará pero ¿qué me preguntaste?

E.T.: ¿Cómo es construir memoria en un pueblo del interior? Muy distinto que en La Plata.

J.A.: Ah sí, me acordé lo que te quería decir. De mi *little* tragedia familiar, lo que más me duele y aún hoy más me duele y conmueve es el secuestro de mi abuela. Trato, a veces puedo, a veces no, de ubicar a mis viejos y a mis tíos en un lugar de militantes por una decisión consciente del riesgo que estaban corriendo y la muerte los encontró en ese lugar. Es muy complicado, con mi viejo es más fácil, con mi vieja mucho más difícil. A mi vieja la secuestraron cuando yo tenía dos meses, todavía me estaba dando la teta. Entonces, cuando fui padre, vi la fragilidad de un bebé y una madre dando el pecho y esa fragilidad me partió la cabeza. No puedo verla a mi vieja como una combatiente disparando un FAL. No puedo construir esa imagen. Con mi viejo me resulta un poco más fácil, con mi tío varón, soltero, más joven un poco más fácil. Con el compañero de mi tía casi no tengo referencias. Ambos mueren y ese último testimonio con el que termino de entender que mi primo no desaparece y fue asesinado es el del bombero que fue a la casa y me dice que removió el escombros de la casa y encontró a una madre abrazada a un bebé, incinerados. Con eso me costó encontrar fortaleza militante. Aún así, de esa generación sigo el camino que aprendimos que es el de la corrección y que me ayuda a lidiar un poco con esas ausencias. Pero lo de mi abuela se me hizo siempre insostenible, no hay casi antecedentes de que secuestren a la madre de un militante en un pueblo pequeño como Dorrego, la lleven a La Plata, la torturen. El único dato fehaciente es que a mi abuela en Dorrego la tabican y se lo sacan una semana después en la Terminal de La Plata. Todo da a entender que, uniendo cabos y suponiendo, mi viejo estuvo detenido en La Plata. La hicieron presenciar la tortura de su hijo y a su hijo le hicieron presenciar la tortura de su madre. Mi abuela decía recordar la tos de mi padre, no la voz. A mí eso siempre se me hizo muy tedioso, aún hoy, insoportable. Cómo la pudieron haber destruido así a una vieja que para colmo fue mi única imagen materna, porque era una vieja cariñosa, potente, compañera. Me vine a vivir a La Plata y se me cayó el mundo a uno mucho más hostil y desamorado. Por eso me cuesta mucho lo de mi abuela. Pero vos ibas a las dificultades de la memoria en el pueblo. ¿La novela de Gamarro la leíste?

E.T.: Sí, *El secreto y las voces*.

J.A.: ¿Cuál es para vos la novela de la dictadura?

E.T.: No sé, esa está cerca.

J.A.: Una, tenés que elegirla ya

E.T.: No sé, pero estaría seguro la novela de Gamarro.

J.A.: Para mí *El beso de la mujer araña*, esas notas psicoanalíticas que crea Puig me parecen maravillosas. Mi pasado tiene que ver mucho con *El secreto y las voces*, cómo mi abuela vuelve al pueblo. Mi abuela era una mina que iba a la iglesia y militaba, se juntaba a comer con el cura. Ahí hubo cómplices, hubo entregadores.

E.T.: ¿Cuántos habitantes tendrá?

J.A.: ¿Dorrego? 5000. Si me preguntas cuál es mi gran deuda, que alguna vez lo escribí en estas cosas que subo al Facebook, es volver a Dorrego y escribir una novela, escribir mi secreto y las voces. Yo soy el menor, mi hermano es mayor, sigue allá. En la búsqueda yo ocupé el lugar del hermano mayor, porque cuando yo tenía 18, mi hermano tenía 20, hizo un año de diseño gráfico acá y después se fue a Dorrego y se quedó, no vino más. Absolutamente toda la reconstrucción, la búsqueda, la escritura, la indagación de lo que pasó con mis viejos, mi abuela, mis tíos, mi primo, mi tío, la hice yo y mi hermano recibía eso elaborado. Mi gran deuda es no haber podido ir al pueblo a desenmascarar a los cómplices, a los que tuvieron algo que ver con esa desaparición, al que fue interventor del pueblo, al que vio que habían cortado la calle y nunca dijo nada. Bueno, es el secreto y las voces personal.

E.T.: ¿Hay muchos desaparecidos en Dorrego?

J.A.: Cuatro, los tres Aiub y uno más que nació en Monte Hermoso, que en ese tiempo era partido de Coronel Dorrego. Después hay una película *El padre*, es rarísimo, es de la directora de *Trelew*. Quince o veinte años después de *Trelew* hace esa peli y cuenta que su padre nació en Monte Hermoso, que era un militante que muere en un accidente de tren. Ella siembra la hipótesis de que en verdad su padre fue asesinado y lo quiere situar como una víctima de la dictadura. Es terrible esa película. Terrible porque no lo vamos a saber nunca, es una ficción o no que su padre fue asesinado. No hay evidencias, ella elige esa ficción para sanarse o para lidiar con la muerte de su padre.

E.T.: Bueno, pero de hecho es factible porque en los pueblos no estaban tan aceitadas las estructuras represivas, es lo que pasa en la novela.

J.A.: Claro, pero te estás poniendo científico. Por qué elige la ficción, por qué elige lo que no tiene evidencia. No es literatura, es cine, pero por qué elige ese camino. Por qué Rodolfo Walsh se imagina a su hija pegándose un tiro si no fue real. No invento nada nuevo, el poder de la ficción. Por qué el libro de Hacher, ¿lo leíste?

E.T.: Sí, es interesante porque rompe con el paradigma...

J.A.: Bueno, eso te iba a decir hoy. Así como con *M* de Nicolás hay ruptura, Hacher toma la voz de la hija y se anima a decir “mi viejo era un boludo, no era Roby Santucho”. Es muy fuerte eso, era un chamuyero, no era poeta, no era guerrillero. Pero ahí hay una ruptura. También lo lleva a esto de Jodorowsky, pero tiene que ver con la ficción. Ella ficcionaliza un entierro de su padre, eso es fuertísimo. El poder de la ficción, yo creo que ahí hay alguna respuesta a por qué escribimos, por qué buscamos algo que calme. En uno de los poemas cuento una anécdota, cuando fueron los Juicios por la Verdad yo cito a declarar a un tipo para que responda dónde está mi madre. Llegó al juzgado y se cagó de risa, no dijo nada. En el poema me pregunto, por qué no lo secuestro y lo torturo para sacarle la información. Me contesto que no lo hago no porque tenga límites morales, que los tengo, no porque deba seguir el mandato de ser distinto de ellos, un mandato que imagino que lo dicen mis padres “no seas como ellos”. Con gusto creo que lo hubiera hecho, pasa que los detalles que yo encontraría en eso, si lo agarro, le saco la información que necesito, “para callar mis calandrias” digo en un poema. Bueno, aun callando mis calandrias, lo que encuentre va a ser desolador y oscuro. Entonces, hasta dónde llevar la búsqueda, qué es lo que estoy buscando saber. Esto lo voy a decir crudo, porque tiene que ver con mi escritura lo digo, ¿qué quiero saber? ¿Cómo fue picaneada mi vieja? Con el detalle, como saben un montón de hijos que tienen testigos o me detengo antes y lo reemplazo con ficción. Otro de los poemas tiene que ver con esto, también fue un cuento de un hijo que jugaba con dosis de Pentotal, la droga que usaban para adormecer a los detenidos que tiraban del avión. Entonces, como hijo, me quiero preguntar qué sentían momentos antes de morir, mientras volaban. Eso era un cuento muchísimo más detallado. El hijo va subiendo la dosis hasta que final abierto de cuento. Pero nunca se acuerda nada, no sabe si soñó o no soñó, esa es la pregunta que lo perturba, quiere responder cómo fueron los últimos fotogramas de su viejo. Casi todos fueron cuentos ahora que pienso, no me había percatado.

E.T.: Entonces, el homenaje para el que hiciste el documental lo pasaste en Dorrego.

J.A.: Sí, en un Centro Cultural, un galpón.

E.T.: ¿Fue gente del pueblo?

J.A.: Bastante, no fue alguna gente que yo esperaba que vaya y fue un montón de otra gente que no sabía que estaba sensibilizada. Fue una especie de duelo. Fue como un salto, porque venía con todo eso del secreto y las voces, con todo lo que se escondía, me empecé a ver como un niño del que a sus espaldas se hablaba muchísimo. Era el nene raro. Y lo mismo le pasó a mi abuela cuando volvió al pueblo y eso se me hace irreconciliable. Muy

pesado de arrastrar, qué es lo que pasa con mi abuela en esa vuelta al pueblo, en ese silencio, en esa complicidad.

E.T.: En el poema “siete” propones algo muy lúdico al lector, que marque con una cruz quién es el padre, quién es el hijo, si son ambos o ninguno. ¿Ese procedimiento como se te ocurrió?

J.A.: Claramente es un *multiple choice*. Ahí me declaro con mucho más confort que el que tuvo mi padre, reniego de mi condición burguesa, contra la que peleaba mi viejo. Tiene que ver con ese juego.

E.T.: A mí me remitía a otros poetas de los Noventa como Mario Ortiz o Roberta Iannamico. Lo analizaba como parte de las continuidades más allá de las críticas que le hacen a la poesía de los noventa.

J.A.: Ah no, no lo vi nunca, pensé que era original. Capaz tiene que ver indirectamente con nuestros exámenes universitarios o secundarios. Era una práctica criticada.

E.T.: Un poema que me parecía rupturista desde lo temático en cuanto a lo que es la literatura de hijos es el “dieciocho”. Ahí vos imaginas que en lugar de que tu vieja te legue objetos es como que vos le legas a ella: “¿Qué palabra define el legado material de hijo a madre?”.

J.A.: No tiene que ver con mi vieja, tiene que ver con mi abuela y mi viejo. “Ojos verdes / selva paraguaya”, mi abuela era paraguaya, “abrazaste la colección como tabla en el mar”, la colección son todos esos objetos que llenaban la casa de mis abuelos. Describe todas esas cosas que yo veía ahí. Esas son cosas de mi viejo y sus hermanos. Y yo me pregunto por la contraherencia, la insucesión digamos, la herencia de un hijo a la madre. No de mi madre a mí. Mi abuela heredó de sus hijos, no era yo. Pero bueno, en mi caso sí heredé cosas de mis padres, pero fue mucho más complejo para los padres heredar de sus hijos.

Entrevista realizada a Julián Axat el 26 de febrero de 2018

E.T.: ¿Cómo aparece la lectura y la escritura en tu vida?

J.A.: A los 15, 16 años digamos, tengo alguna experiencia en el Colegio Nacional de La Plata vinculada a lo que la docente Ana María Lorenzo nos daba como material de lectura obligatoria. Los textos que más me impactaron fueron *La metamorfosis* de Kafka, *El extranjero* de Camus, en su momento *Tom Sawyer*. Textos clásicos, también algo de Cortázar, Nietzsche, recuerdo nos daban un poquito *Así habló Zaratustra*, Herman Hesse, sobre todo *Demian* que me impactó mucho. Todos esos textos me dejaron perplejo, en parte porque cuando los asimilaba eran textos que quizá reflejaban en su monólogo interior cosas que a mí me pasaban en ese entonces. Eso me generó un contacto directo con el mundo literario y empecé a pensar la posibilidad de escribir cosas sencillas emulando esos géneros pero en versos. Así fueron saliendo algunos textos que después se publicaron en *Peso formidable* pero que tienen su origen en mi adolescencia. Por eso cuando mi amigo Enrique Schmukler escribe ese cuento sobre el Colegio Nacional que titula con mi nombre “Julián”, en realidad también está hablando y volviendo a esos tiempos donde nosotros nos vinculábamos con la literatura y con el Colegio. El Colegio nos marcó mucho. Después me fui despegando de a poco, a mi manera, pero entonces me acercaba a esa docente y le decía qué más puedo leer. Me decía lee *La caída* de Camus,

no leas sólo *El extranjero*. Los alumnos leían solo los textos obligatorios y yo me expandía, empezaba a leer lo otro. Entonces empecé a leer *Siddhartha*, *El lobo estepario*, lo leía todo demasiado rápido como un loco y enseguida aparecían otros libros que me llevaban a otros más y así... Eso a la vez me empujaba a mí a escribir versos, no sé por qué la narrativa no me enganchaba. Y bueno, empecé a escribir una suerte de diario con lo que me pasaba en ese entonces. Te estoy hablando de la época del menemismo, el tema de la identidad y la memoria entonces era poco referido, te estoy hablando del '90, '91, '92, ni siquiera estaba formado H.I.J.O.S. No estaba socializada la identidad como hijos ahí, era una época donde todavía la teoría de los dos demonios se reproducía socialmente en todos lados, en lo institucional también. Y así sale ese compromiso con lo literario, después ese diario poético de a poco se va transformando en *Peso formidable*, con otras vueltas. Es decir se editó en 2003 pero ese libro estaba armado desde el año noventa y pico, '97, '98 ya estaba ese corpus dando vueltas. Ese libro se edita cuando conozco a Américo Cristófalo que es un poeta, editor del sello Paradiso. Lo conocí a través de Juan González Moras que es otro abogado y poeta amigo. Por entonces ya había terminado la Facultad. Le escribo un mail a Américo porque había leído ese libro de Juan que había editado en Paradiso. Le pregunté si le interesaría leer mis poemas, y me dice "sí, mándamelos". Los mando y me dice "me interesa mucho, tomemos un café", nos juntamos en Buenos Aires en la casa. Esto habrá sido 2001, 2002. Américo es un tipo que sabe mucho de poesía, como editor un tipo formado, con trayectoria, estuvo exiliado, creo que militó en Poder Obrero. Vivió en Barcelona y volvió a mediados, fines de los Ochenta. Armó, entre otras cosas ese proyecto editorial que, para mí, es una de las mejores editoriales independientes de Argentina. Después creo que ha sido Decano en Filosofía y Letras, tradujo Baudelaire, es profesor titular de francesa en la UBA. Cristófalo me dio muchas ideas, por ahí me decía, anda por acá... esto, aquello, qué se yo, pensemos tu libro. Así lo empecé a pensar con él, de ese borrador me hizo correcciones, me dio ideas, lo reconfiguré, le di varias vueltas, incluso corrigió poemas, me tachó alguno. Así se parió *Peso formidable*. Ahora que me acuerdo quien me ayudó a corregir *Peso formidable* además de Cristófalo, ya en su versión más final fue Margarita Merbilhaá, docente de Letras de la UNLP y amiga de H.I.J.O.S. Como por entonces Cristófalo estaba lanzando dentro de Paradiso un catálogo menor, que se iba a llamar Zama, en alusión a Di Benedetto, mi libro iba a ser el segundo de esa subcolección.

E.T.: ¿A quién había editado antes?

J.A.: A Lucio Greco, un poeta muy interesante a quien luego incluí en la antología de *Si Hamlet duda*.

E.T.: Bueno, ahí entonces reelaboraste esos textos que ya tenías.

J.A.: Ahí reelaboré los textos de mi adolescencia.

E.T.: Leí que antes habías pasado por una especie de taller o grupo que se llamaba Los Albañiles.

J.A.: Después de ese despertar en el Colegio Nacional, tuve una novia que era hermana de un chabón que es profesor de Física y que escribía poesía, Diego Vallejo. Diego tenía un espacio cultural en La Plata que se llamaba Runa Simi y el taller funcionaba ahí, a cargo de la poeta y docente Patricia Coto. Un día fui y conocí a los cinco talleristas, entre ellos Diego y así me enganché. Empecé a escribir poemas, eran poemas sueltos. Algunos de *Peso formidable* los trabajé en el taller.

E.T.: ¿Llegaron a publicar algo ahí?

J.A.: Se publicaron dos plaquetas. Los Albañiles se llamaba el grupo por la construcción, ya teníamos cierta identidad, había como una especie de línea programática de taller que estaba vinculada a la literatura popular, al folclore. Runa Simi es una palabra en quechua que significa voz de la gente o algo así. En ese espacio aparecía lo folclórico, algunos de los poetas eran más tangueros, otros con una mirada social...

E.T.: ¿Cuántos eran?

J.A.: Éramos cinco, después se prendió mi pareja de entonces.

E.T.: ¿Siguieron escribiendo después?

J.A.: Diego Vallejo además de la docencia, entiendo que sigue escribiendo, pero que sepa nunca publicó nada. También estaba Jorge Piñeiro que por entonces era el carpintero del Museo de La Plata. Era el histórico carpintero del Museo, me acuerdo que le decía que su arte poética era sostener los esqueletos con maderitas. Piñeiro tampoco tenía nada publicado, murió tiempo después y las hijas quisieron hacer algo. Tanto Diego como yo tenemos muchos poemas de él guardados, pero nunca salió el libro, eso quedó ahí. Moisés Sánchez Franco, me acordé, otro de los talleristas, un peruano que estudiaba Medicina y que escribía narrativa muy buena, creo que volvió a Perú, habría que buscarlo en Google. Patricia, que sí tiene editado. Lo interesante del taller era que se escribía ahí, eran momentos de reflexión y escritura.

E.T.: ¿Qué películas te permitieron pensar o reflexionar a una temprana edad sobre tu historia y lo no dicho en el ámbito familiar?

J.A.: De chico siempre me interesaron las películas de ciencia ficción, me fascinaba *Back to de future*, es un poco la remake de mi poema reiterativo, reescrito de distintas maneras que vos lo tematizas en tu artículo como la vuelta al pasado. En cierta forma, todos nosotros fuimos Michael Fox (risas). La idea de la vuelta al pasado es reencontrarte con tus padres momentos antes, momentos después o momentos durante, el hecho de la desaparición, era esa fantasía. Cuando vi esa película en el cine quería mi máquina del tiempo, a la larga esa máquina del tiempo fue la poesía, no el auto *Delorean* que sirve como metáfora conductora de la vuelta. Michael Fox somos nosotros porque viajábamos a encontrarnos con nuestros padres revolucionarios y a dialogar con ellos, con la posibilidad de que tu madre se enamore de vos incluso. Digamos, en esa épica del regreso estaba sintetizados los peligros de alterar el presente para ver que ocurría en el futuro. Con la posibilidad apocalíptica del futuro, con la posibilidad de que uno se encontrara con el padre o que uno fuera el padre de uno. Me parece que en esa película está diagramada la búsqueda del hijo por los padres, el diálogo generacional, el presente y el futuro, los cambios, me parece que esa película dice mucho. Es una película ciertamente ingenua pero también tiene un trasfondo inteligente. Hablo de *Volver al futuro* 1, la 2 y la 3, es como *Rambo 2* y *Rambo 3*, son los excesos, todas las 1 son geniales, *Rocky* 1, *Terminator* 1.

E.T.: ¿Veías los ciclos de cine de ATC? Te pregunto porque Bustos y Prividera me comentaron que fue bastante iniciático para ellos.

J.A.: No, yo era un pibe clase mediero que veía mucho Hollywood. No te puedo decir que veía *El nadador* como Bustos (risas). Bustos es el hijo de un intelectual, en casa había más cultura de masas, *Volver al futuro*.

E.T.: ¿En la biblioteca familiar tenías material?

J.A.: Muy poco en la de mi tía que me criaba y que era geógrafa. En cambio, cuando iba a la casa de mis abuelos sí, ahí estaban los libros de Derecho de mi abuelo y los de mi padre también, que estudiaba Medicina y Filosofía. Bustos se crio con la biblioteca del padre al lado, era *El nadador* o *El nadador* la película. Prividera también, seguramente ya tenía a su padre que filmaba y toda una trayectoria intelectual familiar. Yo era un pibe pochoclero, de mucho Hollywood, aún me fascina Robert Zemeckis. Hace poco volví a ver *Volver al futuro* con mi hija chiquita, la subieron a Netflix y me volvió a atrapar.

E.T.: ¿Los albañiles terminan en el '94?

J.A.: No, ellos siguieron, yo me fui. De hecho hicieron otra plaqueta después.

E.T.: ¿Participaste en H.I.J.O.S. cuando se formó?

J.A.: No. Tuve un acercamiento vacilante a H.I.J.O.S, un poco más tarde, pero nunca algo orgánico. Fue de dos maneras, la primera con algunos hijos armamos un espacio de estudio que le pusimos de nombre Centro de Estudios Ricardo Masseti, nunca se formó en realidad. La segunda, colaboré puntualmente en algunos escraches y como abogado...

E.T.: ¿Por fuera de H.I.J.O.S.?

J.A.: Lo del espacio Masseti era como una especie de reunión *outsider* a H.I.J.O.S. en ese entonces corría el año 2001 o 2002, estaban Verónica Bogliano, Juan Aiub, Juan Pedro Valdez, Pablo Roesler, Mariano Teruggi, Pablo Balut, ahora no me acuerdo quién más. En cierta forma todos estaban orgánicamente en H.I.J.O.S.

E.T.: ¿Hacían estudios sociohistóricos?

J.A.: Nos juntábamos a estudiar sobre lucha armada y empezamos a estudiar la experiencia de Masseti y el EGP. En ese entonces no estaban la cantidad de textos que se publicaron después. Había un texto de Gabriel Roth que había investigado sobre la experiencia en el monte. Lanata no había publicado entonces su libro *Muertos de amor*. Queríamos investigar los orígenes de la guerrilla en Argentina, con esta idea de que no nos completaba la figura de nuestros padres desaparecido solamente. Tratábamos de profundizar la idea del militante revolucionario estudiando el tema desde el concepto de guerrilla rural, foquista, hasta el concepto de guerrilla urbana, y así empezamos a meternos en el tema de la violencia política de otra forma. Después apareció la revista *Lucha armada*, los textos de Pilar Calveiro, etc. Hicimos varios encuentros de investigación, una vez nos juntamos con Horacio Tarcus del CEDINCI, para que nos dé una línea de estudios sobre el tema. Creo que él nos contactó con Gabriel Roth que en ese entonces había empezado a investigar a fondo sobre Uturuncos y el EGP, en lo que sería su libro posterior.

E.T.: ¿Se reunían en el local de H.I.J.O.S. o en otro espacio?

J.A.: En otro espacio, pero ahí conocí a la abogada de H.I.J.O.S. Sofía Caravelos, a Ramón Inama, que trabajaba conmigo en IOMA. Ahí colaboré algo en H.I.J.O.S., en algunos escraches o en la defensa de personas presas tras la criminalización de las protestas de entonces...

E.T.: ¿Qué año fue más o menos?

J.A.: 2001, 2002, no me acuerdo bien. Recuerdo el escrache al poli González Conti que estaba en 43 entre 7 y 8, después en el de calle 53 entre 19 y 20, creo que era al CNU Indio Castillo. Recuerdo haber estado presente en alguna de las Comisiones de escrache. Entonces mi relación con H.I.J.O.S. era esporádica, no permanente, una relación con idas

y vueltas, nunca orgánica. Por ahí la dinámica de H.I.J.O.S. Capital o Córdoba no era como la de La Plata que era más sectaria, y eso lo notaba. La Plata siempre estuvo atravesado por miradas para mí poco conciliadoras, digamos poco peronistas. De hecho en La Plata se parte H.I.J.O.S.

E.T.: ¿Fue el único lugar donde se partió no?

J.A.: Creo que sí, que fue el único lugar. Luego de 2001 muchos de nosotros veníamos pensando culturalmente la identidad, en mi caso pensaba incluso cómo aportar con herramientas del Derecho, que era lo que estudiaba, o bien la literatura o la sociohistoria. Eso hasta ese momento no era un tema para la orgánica de H.I.J.O.S de la ciudad de La Plata. Quizás porque no eran temas centrales, quedaban afuera. En una de esas por esa razón -con algunos- las terminabas organizando del lado de afuera, qué se yo. En determinado momento entiendo que se planteó lo de la Comisión de abogados, había unos pocos abogados hijos recién recibidos y toda una tensión porque los abogados de H.I.J.O.S. eran rancho aparte... Fue ahí que con otros compañeros que no venían de H.I.J.O.S, sí estaba Sofia Caravelos, nace el CIAJ, el Centro de Investigación y Acción Jurídica. Ahí también estaban Aníbal Hnatiuk, Soledad Rodríguez, Fabio Villaruel, Esteban Rodríguez Alzueta...

E.T.: ¿Fueron querellantes?

J.A.: Que yo sepa, CIAJ nunca estuvo como querellante. Sí en la causa Magdalena, en la desaparición de Jorge Julio López y en otras. El CIAJ comienza a intervenir en temas de violencia policial, institucional. De hecho para el año 2005 se hace conocido en La Plata por la defensa de un pibe de barrio llamado Gabriel Roser, al que la policía le arma una causa con fotos. El CIAJ en Juicio demuestra que todo era trucho y lo liberan.

E.T.: Ya que me nombras a Esteban Rodríguez, ¿formaste parte del Grupo La Grieta?

J.A.: No, nunca estuve.

E.T.: Pero editaste dos libros.

J.A.: Desde el CIAJ le pedimos a H.I.J.O.S. y a La Grieta el sello para poder armar un libro con La Grieta e H.I.J.O.S., es decir el sello Caravelos y Rodríguez Alzueta; pero esto lo hacíamos ya como publicación del CIAJ. Sacamos el primer libro que se llamó *La radicalidad de las formas jurídicas* y después sacamos *La criminalización de la protesta social* que fue el segundo y tuvo mucha difusión militante. Después sacamos *Políticas del terror* que fue el tercero. Son libros de derecho, teoría social, cuadernos para pensar la coyuntura que ahora tendrían mucha vigencia.

E.T.: Bueno en tu tesis de Maestría en Ciencias Sociales me parece que están muy bien usados los Estudios culturales para construir esa mirada extrañada del espacio, creo que no se pueda leer *Musulmán o biopoética* por separado de la tesis.

J.A.: Bueno por ahí llegamos a cuando ingresé a trabajar a la Justicia, allá por el año 2002, ya para 2008 cuando fuera designado Defensor oficial de pobres y ausentes en La Plata, me planteé dos cosas: armar un diario de poesía para los pibes que defendía y armar una taquigrafía etnográfica. Trabajé con esos dos registros. Son casi 7 años en los que atravesé la Defensa con esos dos registros y en algún momento se cruzaban.

E.T.: Es como que estás siempre a la búsqueda de un lenguaje descentrado, como que lo que no puede entrar en el lenguaje jurídico lo analizas desde el lenguaje académico y lo que no puede entrar en éste en la poesía. A su vez, el Derecho complementa lo que la poesía no logra transformar y se forma como una especie de círculo entre los tres ámbitos. Me llamaba la atención y quería preguntarte acerca de cómo fue el proceso de escritura de los poemas que hiciste con los chicos que defendiste.

J.A.: En algún momento pensé en grabarlos a los pibes, de hecho lo hacía, los grababa, les decía ¿te puedo grabar? Algunas veces los filmaba, muchas de esas filmaciones las perdí, porque cuando cambié de computadora no me las aceptaba la otra y se perdieron. Para mi tesis, como estudio de campo, necesitaba la voz pura, dura y vergel de los pibes, lo más salvaje posible, entonces todo lo registraba. En algún momento pensé en armar algo con esas voces y me di cuenta que no, que era un material bruto que uno lo podía leer de muchas maneras pero que no me entraba en un proyecto. Para seguir profundizando en esas líneas me empecé a meter en los Institutos y armar los talleres de poesía. Armé varios talleres en el Instituto Almagro, en El Nuevo Dique. Les daba hojas y ellos escribían pero ya no era en la hipótesis de lo que me venían a contar en la Defensoría porque venían y me traían la carta, sino que me contaban cómo estaban viviendo ahí, qué hacían, distintas hipótesis de lo expresivo, entonces ahí junté más material. Mi idea era armar un libro con las voces de los pibes en distintas situaciones, cuando los defendía, cuando estaban presos, cuando estaban en la calle. En algún momento todo ese material decidí no usarlo para eso. Empecé a usarlo en parte de la tesis, hay fragmentos. Incluso hay como seis entrevistas en crudo en un anexo documental que no se publicó con la tesis. No está subido a la web. Pensé cómo volcar todo eso en un libro de poesía preservando a los pibes. Los escritos a cuatro manos están hechos en los Institutos, en los talleres, en mi despacho. Yo les tiraba: escribí una frase, seguía la otra, yo seguía con otra, hacíamos versos intercalados, salía como un cadáver exquisito, la

mejor Defensa. La mayoría están hechos en los Institutos, por ahí alguno lo he escrito en la Defensoría o por ahí alguno me lo ha mandado un pibe. *Musulmán* recoge todo eso, hace un rejunte de todo eso y yo lo que hago es traducir eso en mis propios poemas, o sea a la vez sobre esos textos yo hago una reescritura. Yo ahí me había planteado el problema del testigo, cómo hacer hablar a los pibes si estoy hablando yo, que era el problema que yo tenía como Defensor. Yo los tenía que representar ante el estrado. La pregunta era si yo podía representarlos, ya no jurídicamente, sino poéticamente. Eso significaba hablar con su voz poéticamente, esa es la propuesta del libro. Yo trato de hablar poéticamente por su voz, reescribiéndola. En algunos lugares aparece esa voz mestiza, entremezclada, reescrita. Una especie de juego de superposiciones: derecho, literatura, minoridad, poesía, crónicas policiales de pibes chorros, malditismo, balbuceos, etc.

E.T.: A propósito de esto, en la entrevista que te hace Reati para la revista *Kamchatka* me llamaba la atención que decías que no habías intentado comparar a la dictadura con lo que hace la democracia con los pibes en las villas, pero sin embargo es como que estás todo el tiempo dialogando con Agamben, en el sentido de cómo darle voz a esa vida desnuda. En esas superposiciones temporales y de distintos tipos de víctimas que construís estás criticando la misma racionalidad y ofreciendo la poesía como hogar y refugio.

J.A.: Sí, en democracia hay instituciones que pervivieron de la dictadura. Un blog sacó hace poco cuales son las normas jurídicas que rigen en la actualidad y que provienen del proceso militar. Hay figuras que no se derogaron y que conservan la excepción dictatorial, el poder de policía, la potestad de suspender la norma constitucional democrática y abrir una laguna de discrecionalidad para gestionar la nuda vida. Un ejemplo podría ser el régimen vigente de la minoridad, el Decreto 22.278/83 que le rebaja el estatus de sujeto de derecho que tiene cualquier adulto al niño pobre (menor en el decreto) en situación de infracción a la ley penal que es dispuesto a una institución de encierro. Cuando retomo a Agamben en la revista *Kamchatka* me estoy refiriendo a la figura del “musulman” como menor entregado al riesgo de vida. La disposición de su cuerpo y alma bajo el control de una norma de excepción dictatorial-democrática. Eso me lleva a decir que en realidad ese cambio y continuidad desde el punto de vista jurídico también podría tener un efecto en la palabra, en la poética. Si la defensa de lo jurídico está vinculada con la defensa de un instrumento totalitario nacido en la dictadura, la defensa tiene que seguir también una línea de trabajo que combata también en contra de ese mismo mal en el mundo actual.

Una contra excepción de la lengua. Una resistencia de la palabra, la resistencia del cuerpo y su trayectoria.

E.T.: Esto lo estudias en la tesis, las estrategias que utilizan los pibes a la hora de declarar y cómo deconstruyen el discurso de la institución.

J.A.: Y eso es clave porque en los expedientes y en los juzgados la voz de los pibes no aparece, está secuestrada o negada. El derecho a ser oído de los niños-menores está aniquilado, devolver la voz es justamente lo subversivo, por eso *Una voz no tan menor* y hacerlo poéticamente es doblemente subversivo. Entonces, lo jurídico acompaña lo poético, en un punto yo trabajo sobre la idea de lo jurídico como lo poético. ¿De dónde tomo la idea de que lo jurídico y lo poético están todo el tiempo en contacto? De algunos autores que me obsesionan del derecho y de la filosofía. Agamben es uno porque ha trabajado la figura del testigo de Auschwitz pero no la ha dejado de trabajar desde los procesos judiciales. Te mandé un artículo que escribí hace poco sobre los efectos de los Juicios en las estéticas. Durante mucho tiempo en la Argentina se denostó, y sobre todo me refiero a teóricos como Sarlo en *Tiempo pasado*, la figura del testigo judicial, colocando por encima la figura del testigo literario, del testigo cultural. Sarlo retoma a Carri y a Félix Bruzzone, autores de piezas testimoniales que están más cerca del juicio estético que cualquier juicio de Derecho o memoria de Estado. Subestiman en cierto sentido la figura del testigo judicial que más tarde tiene mucho para aportar en términos de testigo cultural, claro que luego de ser testigo judicial. Pero esto no es Sarlo, sino que ya está en Primo Levi, y es aquello que retoma Agamben. Cuando Primo Levi recupera su libertad y vuelve a Italia lo citan a juicio para testimoniar y él no quiere ir porque prefiere sacarse primero todo lo que lleva adentro, toda la historia, derramarla en la trilogía, sacarse eso de encima y convertirse en el testigo del manuscrito, de todo lo que vio y no ingresa al dispositivo judicial. Todo ese relato en crudo él lo puede describir, contarle todo dice él, y después en todo caso me citarán. Él es nihilista del sistema judicial porque cree que el dispositivo jurídico fragmenta el relato o lo pone en una escena que reproduce la racionalidad instrumental que él viene a poner en jaque con su relato. Justamente la racionalidad instrumental que llevó a Auschwitz, sin ser frankfurtiano, pero lo está diciendo, esa racionalidad instrumental de la cámara de gas es de alguna manera jurídica también. Entonces cómo voy a llevar yo mi relato al testigo judicial si es ese teatro de la justicia la que reproduce kafkianamente un montón de problemas que quiero criticar. Sarlo va por ahí, yo creo que el proceso de Auschwitz y Nüremberg tiene esa particularidad, montar Nüremberg para juzgar Auschwitz es una ingeniería complejísima,

lo plantea Hanna Arendt, el propio Levi, la representación del Holocausto es casi imposible en términos del testigo judicial, de aquél que no está.

E.T.: Una institución no pensada para juzgar esos casos.

J.A.: El derecho de entonces no está preparado para juzgar Auschwitz, eso creo lo dijo Jaspers. Los filósofos de Frankfurt plantearon el problema de esa racionalidad jurídica. Ahora bien, en la Argentina ocurrió algo distinto, creo que sí estaba preparada para juzgar a la ESMA, no digo que inmediatamente en el '83. El Juicio a las Juntas es un mecanismo de juzgamiento que permitió en parte resolver ciertos problemas. Transcurrido cierto tiempo, la sociedad argentina debió estar preparada para el juzgamiento de un genocidio. Obviamente apareció la Obediencia Debida con Alfonsín, después Menem con los Indultos. Es decir, aparecieron un montón de problemas que obstaculizaron el proceso de Memoria, Verdad y Justicia, por eso, por los problemas que la derecha cultural, jurídica, política y económica colocó para obtener al testigo judicial en su amplitud, me parece una canallada levantar la figura de un testigo excéntrico, estético y cultural. Sin perjuicio de su validez, creo que los Organismos de Derechos Humanos a larga, pusieron las cosas en su lugar. El testigo judicial habló, hoy habla, y ese testimonio permite luego a la estética y a la cultura pensar desde otro plano. Incluso a aquellos a los que Sarlo menciona y que siguieron representando su propia identidad y memoria en nuevas producciones.

E.T.: De alguna forma, ella es un testigo que prefiere no hablar.

J.A.: Puede ser, es el silencio o es la complicidad del campo cultural hegemónico quizás. Lo que me parece es que el derecho o lo jurídico de alguna forma está vinculado al hecho estético, en términos de proceso cultural de Memoria, Verdad y Justicia. Planteo la necesidad de escuchar los Juicios para ver cuánto transforma las trayectorias y las identidades de los que pasan como testigos de los juicios, para que después cuando alguno de los que escriben o se hacen cargo de una estética, lo reflexionan desde otro lugar. Yo lo investigué en algunos casos. Angelita Urondo, que estaría bueno que analices su trayectoria que ya es bastante conocida, ella venía de su blog *Pedacitos* a escribir el libro sobre la recuperación de su identidad *¿Quién te crees que sos?* Después se puso a hacer la película sobre la mamá, Alicia Raboy, y después hizo la exposición de fotos y ahora está escribiendo en *El cohete a la luna*. Pero todo lo que está escribiendo Angelita, si volvés a *Pedacitos*, es un cambio total en su trayectoria estética. Eso es el Juicio. El Juicio le cambió el registro, cierta manera de mirar, las afinidades electivas de la memoria.

E.T.: Algo similar me decía Prividera en relación a Carri, comparando *Los rubios* con *Cuaterros*.

J.A.: Puede ser un giro hacia otro lado, el rescate de un cuerpo al teatro de la justicia, también puede deparar un proceso ambiguo desde lo ideológico... también hay algo de eso. En el caso de Emiliano Bustos, después de encontrar el cuerpo del papá desaparecido, Miguel Ángel Bustos, lo antropológico forense es lo jurídico que lleva la representación a otro impulso. Vos tomas su último libro *Poemas hijos de Rosaura* y lees el texto que le publiqué yo *Gotas de Crítica común* y ahí hay un giro increíble, en el medio de ambas publicaciones está la aparición del cuerpo de Bustos. Es algo impresionante, la presencia del cuerpo, la marcación del cuerpo del padre, el entierro, todo el proceso de Emiliano con la aparición.

E.T.: Bueno, también ese estallido que propone de la figura del hijo es un dejar de ser Bustos hijo me parece, hay un estallido filiativo que no necesariamente remite a su viejo, como en los libros anteriores, salvo los padres literarios. En *Gotas de crítica común* es muy fuerte la presencia de Olivari.

J.A.: Si, Olivari es un poeta permanente, también lo es Catulo. Para mí es como que liberó a su hijo, se encontró con su hijo, para ser él poeta padre, en una sucesión de voces que se heredan. Te digo lo que me pasó a mí, el Juicio me cambió un montón de cosas, especialmente la mirada del hijo que deja al padre a un lado para pasar al nieto. Venía obsesionado con un montón de cosas y a partir del juicio di una vuelta hacia la herencia de la palabra y la cuestión epigonal. Entonces lo jurídico de la escena del teatro juzgador se me aparece, está vinculado en algún punto a un efecto estético liberador, catártico, de transferencia generacional.

E.T.: A propósito de lo que me decías de Primo Levi, no sé si viste que en el artículo "Los trabajos de Sísifo" intento problematizar la noción de trauma retomando la crítica que hace Gatti con la idea de catástrofe del sentido. ¿Vos que pensás en relación a eso?

J.A.: Yo estoy muy de acuerdo con algunas cosas que dice Gatti. Hay como un punto en que la memoria sin juicio, sin el proceso de Memoria, Verdad y Justicia queda dando vuelta en una especie de círculo. Me interesa el uso conceptual que utiliza sobre quiebre del sentido, o de catástrofe, especialmente en el estudio cultural del legado.

E.T.: Esta idea que plantea de que la psicología no puede abordar el genocidio o al menos que con la psicología sola no alcanza, tampoco alcanza con una elaboración artística catártica. A esto se le suman las aproximaciones que tiene la crítica, residuales en términos de Williams, de ver la obra de arte como un reflejo de la realidad y más si los que escriben son hijos de desaparecidos, entonces leen meros testimonio donde hay un

trabajo creador. Quiero decir, es común que se aplique la categoría de trauma para abordar poéticas de afectados directos por el terrorismo de Estado, ¿qué pensás vos?

J.A.: Sí, eso está mucho. Lo he visto por ejemplo en todos los estudios que compiló Fernando Reati en *De la cercanía emocional a la distancia histórica*, quizás allí ocurre ese efecto. Esa suerte de episteme en la clasificación entre trauma, o sea, la de aquellos que saben lo que van a buscar en función de aplicar la teoría del trauma a la teoría cultural sobre el vestigio literario o del dispositivo que están analizando como posmemoria. Ya sea una película, una canción, un poema o una novela. En probar cierta teoría de Hirsch o probar conceptualizaciones de Diana Kordon sobre atención de familiares y cómo funciona el trauma pos terrorismo de Estado. Me parece que no son muy superadoras esas construcciones, porque borran de plano la poética de la creatividad que desencajan de linajes psicoanalíticos o transferencias pos trauma, el desborde en cierto plano de la creatividad rizomática o sin pasado, que corta con el trauma que también es lo inconcluso. Es quizá el caso de algunos de estos análisis obturando la mirada de la resistencia, obturando la posibilidad hamletiana de construir (sin negar ni denostar) la propia identidad por fuera de la línea de los padres y su catástrofe. Es la cita de Basho, nosotros no somos una continuidad de sus sueños, sino que buscamos soñar nuestros propios sueños. Y es también un poco la cita que tomo de Deleuze para arrancar *Rimbaud en la CGT*: “el problema del padre no es cómo volverse libre en relación a él, sino cómo encontrar un camino donde él no lo encontró”. Lo que te quiero decir es que la lectura del trauma es tranquilizadora para estos estudios, pues ven repetición y dificultad de salir de esos fantasmas. Una lectura constante de esa imposibilidad en la repetición generacional, por incapacidad de forjar un propio destino generacional al quedarse chapoteando en la derrota y la catástrofe. Eso, en cierta forma, también lo pongo en el prólogo de *Si Hamlet duda...*

E.T.: Me llama la atención porque es una lectura similar en lo forzado a la que realizan en *La tendencia materialista* a propósito de la poesía de los noventa.

J.A.: Puede ser, sí, parecido al forzar categorías marxistas para pensar tendencias poéticas de una generación puntual. De todos modos yo veo un corte con la generación poética de los Noventa. El trauma es otro, allí habría quizá cierta negación y rechazo de lo ocurrido en la catástrofe Argentina de los últimos 40 años. Hay algo del texto que publicaste sobre los Detectives Salvajes en el contexto del kirchnerismo que a mí me cuesta pensarme como una categoría. También te lo critico a vos, me parece forzado creer que Los Detectives Salvajes buscan encontrarse en una estética oficial kirchnerista o porque

existiera el kirchnerismo nuestro proyecto buscó alinearse con un gobierno particular. Tampoco creo que los poetas de los Noventa se alinearon al menemismo necesariamente. Esas relaciones sí son forzadas. Está siempre el clima de época del que la poética se nutre. No sentí que tu artículo dijera eso, ojo, pero en el título pareciera “Poesía, política y memoria en la Argentina kirchnerista. La colección de poesía Los Detectives Salvajes”. Pareciera que en esa discusión estamos defendiendo una estética oficial. En mi rol ya no de poeta, sino de funcionario judicial, tuve algunas discusiones con miembros del gobierno anterior...

E.T.: En *Rimbaud en la CGT* está claro.

J.A.: Está, pero cuando vos lo titulas así me incomoda un poco porque en *Si Hamlet* incluso con la herencia de Gelman estábamos discutiendo, con la posibilidad epigonal de un Gelman, con la posibilidad de discutir una poesía que todavía no se estaba escribiendo. Con lo de Joaquín Areta me pasó lo mismo, cuando Adela Segarra quería hacer una presentación con Cristina y con Néstor. Néstor estaba vivo en ese momento, antes de sacar el libro, todavía no habíamos hecho el libro. Adela quería hacer algo con Néstor y a mí no me parecía. Cuando la conozco a ella me cuenta la historia de la apertura de la Feria del Libro del año 2005 pero Néstor no leía poesía, había leído a Areta y le parecía que Areta era el gran poeta. Adela quería en un acto leer los poemas y después armar el libro y a mí no me gustaba mucho eso, porque quedábamos pegados demasiado a una cuestión de gobierno de turno. Pero bueno, después pasó lo que pasó con la muerte de Néstor. Muestra el poder de los poemas, deja abierto un interrogante sobre la palabra y la trascendencia de cualquier poética oficial. A esta altura, Joaquín Areta no es hijo de la épica de un gobierno, es un poeta popular que como la figura de Nestor ya quedó en la Historia.

E.T.: En el artículo no hablo de la perspectiva política de cada poeta, hablo en general de Los Detectives Salvajes como grupo o formación. El título ese me lo pusieron en la revista, no tuve margen de elección, era una revista de Historia. Por lo general en Letras mucho no interesa este tema, el problema con una revista de Historia es incluso la cuestión metodológica, ya les parece sospechoso que abordes un acontecimiento a partir de Deleuze.

J.A.: Bien, que quede claro que yo no te critico el texto, me parece que lo que escribiste es de una complejidad que no es acorde al título, entonces yo digo ¿por qué? Y nada que ver con lo que vos decís después.

E.T.: Claro creo que era “Poesía, política y memoria en la argentina reciente” el primer título y el jurado me pidió que delimite el período histórico concreto, qué gobierno y qué país. Algo bien concreto. Igual yo lo que veía es que así como al kirchnerismo lo inventan las patronales rurales cuando se movilizan en contra de la 125, a ustedes el mote de los “poetas kirchneristas” se lo ponen de afuera.

J.A.: Totalmente de afuera y hay algunos del grupo que también hacen fuerza para eso. Ahora recuerdo una nota que escribió Demetrio para *Tiempo Argentino*: “Vamos a comer Fabián Casas”. Esa nota me parece una provocación, genera algunos dilemas con el concepto de poeta oficial y opositor. Un falso dilema en el fondo con el que Iramain interpela o busca querellar a los poetas de los Noventa. Pero bueno, nosotros dimos cierre a la Colección en diciembre de 2015 porque en realidad lo que se cerró es un proceso, un clima de época, no solo un gobierno. Había un frente ahí, un ¿qué hacer? En verdad retomo esta idea de Breton cuando estalla la Segunda Guerra y los nazis invaden París. La idea de que el surrealismo debía replegarse a las catacumbas, alcantarillas y pasar a la clandestinidad. Bolaño se emociona con esta misma idea y piensa en los infrarrealistas luego de que dejan México y se pierden. Nuestro proyecto editorial, que sigue esas ideas bajo el paraguas de Los Detectives Salvajes en diciembre de 2015 también pasa a la clandestinidad. Hoy seguimos haciendo o pensando lo mismo, pero de otra manera, en otra diáspora.

E.T.: Pensaba los conflictos en la recuperación de los archivos poéticos. Una cosa era en el contexto de los Juicios, que de alguna forma los acompañaba pero hoy en día que está en cuestión que los genocidas sigan en una cárcel y de hecho la mitad está en su casa...

J.A.: Aparecieron otras prioridades, nosotros no es que dejamos aquellas, aparecieron otros problemas. Ahora en particular, por ejemplo, estoy con el tema en las villas que es otra manera de entrarle a otro problema vinculado. Aparecen otras prioridades y otros contextos, lo que estábamos haciendo estaba buenísimo pero me parece que tenemos otras agendas, otras temáticas. La semana pasada en la Comisión Provincial por la Memoria aparecieron unos textos poéticos de un militante social desaparecido y nos escribieron. Después tenemos para armar el de Enrique Courau, *Declaración jurada*. Courau fue secuestrado y está desaparecido desde 1977.

E.T.: ¿Lo tenían pensado para la colección?

J.A.: Sí, Courau sacó esa plaqueta en el año ‘74. Es un informe que sacó la revista *Barrilete* de Roberto Santoro. No encontramos familiares, nuestra idea era hacer una reedición. Después estaba el libro de Jorge Areta, el hijo de Joaquín.

E.T.: O sea que podría haber continuado con el material que había.

J.A.: Sí, no sé si algunos textos tienen tanto valor estético sino testimonial, por eso utilizamos el concepto de documento literario. La valorización después la hace el lector, el campo académico vaya y pase. Pero hay material, hay mucho. Después está lo de Tilo Wenner que para mí es la gran deuda. Emiliano Bustos conocía a las hijas, pero no volvimos a dar con ellas. Está Marcelo Manggiantè, un poeta que escribió una tesis doctoral sobre la obra de Wenner. Creo que él también pensó en reunir y publicar la obra completa de Tilo. Hasta ahora no lo logró. Era como Vigo, armaban esos libritos, esas máquinas literarias manuales. Un duchampiano, del *ready made*, más que del libro. Un objeto de arte que habla, interesantísimo. Experimentalista, tenía una imprenta en Escobar, un pequeño diario y desaparece en el '77 creo, tras un allanamiento. Se consiguen algunas plaquetas que valen una fortuna en Mercado Libre. La hija escribió un libro que se llama *Vinicius en la Argentina*. Creo que vive en Brasil, son dos hermanas. Hay un valor de memoria, literario, académico, testimonial, filológico, etc.

E.T.: ¿Cómo surge la Colección? ¿Es a partir del libro de Juan? ¿A Pallaoro ya lo conocías?

J.A.: A Pallaoro lo conocía porque había escrito en *El espiniyo*, su revista, allá por 2006.

E.T.: Publicó Esteban Rodríguez también sobre *Servarios*.

J.A.: Sí, ahí en la edición de esa revista medio que nos encontramos todos y Los Detectives surge de esa mezcla entre la lectura del libro de Bolaño, la aparición de Juan con el texto del papá, la idea de Pallaoro que me había tirado hacía un montón de armar una subcolección dentro de La Talita Dorada. Un poco eso.

E.T.: Vos no fuiste al taller de él.

J.A.: Nunca, nunca participé de los talleres de José, siempre me vinculé como amigo de José.

E.T.: Yo había leído que Cristóbal también te había propuesto armar algo en Paradiso.

J.A.: Cristóbal me sugirió algo, sí. Yo le llevé el primer o segundo libro de Los Detectives Salvajes, le encantó y lo que no sé si le gustó es que yo tomé prestado de Paradiso el formato. Me parece que eso no le debe haber gustado mucho...

E.T.: Hace un rato vi en la librería que sacó una antología temática.

J.A.: La vi. Está buena la idea, hay autores que no incluyó, pero bueno, como toda antología, se excluye un universo de posibles. Al menos incluyeron a Gustavo Caso Rosendi de la Plata, un acto de justicia.

E.T.: Dentro de lo que son las antologías la de Graham Yoll es una de las más completas.

J.A.: Bueno, la que armó Monteleone también. Antes de armar nuestra antología *Si Hamlet duda*, que también es un universo más, digamos generacional, yo venía barruntando el tema de los armados de grupos o comunidades poéticas de la palabra, algo de eso, lo de la antología ya está en *Servarios*. *Peso formidable* me sacudió y digo voy a escribir otro, venía con Deleuze, Deleuze, Deleuze. Venía con algunas ideas, venía haciendo teatro con Febe Chávez y Beatriz Catani. En *Servarios* recojo mi experiencia teatral, el grupo de teatro es un armado de voces poéticas que provienen de una identidad. El actor resume lo uno en lo diverso y la hipótesis teatral es la escenificación de esas voces. No está lejos del poeta...

E.T.: ¿Fuiste mucho tiempo?

J.A.: Hice los tres años de taller escuela con Febe y con Beatriz un año. Con Beatriz ejercicios teatrales, de cuerpo.

E.T.: ¿Te sirvió para la escritura?

J.A.: Me sirvió un montón, largué un montón. Escribí una obra de teatro que tengo dando vueltas.

E.T.: Lo que iba a ser la primer versión de tu tesis.

J.A.: Claro, *El cuerpo de la toga*. Fue el primer proyecto, una obrita de teatro. En *Servarios* la escribo en hipótesis teatral, de hecho el libro lo presenté haciendo una pequeña obra de teatro. *Servarios* se actuó, lo presentamos en el Centro de Cultura y Comunicación que estaba en 43, 7 y 8 allá por el 2007. En *Servarios* está todo el tiempo Fernando Pessoa, ese año viajé a Lisboa solo para estar en los lugares a los que refiere el *Libro del desasosiego*. Los heterónimos me obsesionaban: Ricardo Reis, Álvaro de Campos, etc., ese juego utilizo con los heterónimos que incluyo en *Si Hamlet duda*: Leandro Daniel Barret y Rodrigo Zubiría. Recuerdo que Américo le da *Servarios* recién publicado a Fogwill. Entonces me llama Américo y me dice que a Fogwill le encantó el libro, que se quiere juntar para charlar. Yo no me junté, habrán pasado meses y un día Fogwill va a La Plata, creo que porque lo invita Ramón Tarruela al espacio Islas Malvinas. Lo voy a ver y en un momento dado le voy a hablar y le digo Américo le pasó un libro mío. Me mira y me dice, mal eh, “no me acuerdo de tu libro, estas equivocado”. Como diciéndome no me bardees porque te cago a palos. Bueno dice pasame tu libro porque no me acuerdo. Después publiqué *Médium*, en el catálogo Paradiso, donde publicaba el propio Fogwill y Leónidas Lamborghini, a quien admiraba.

E.T.: ¿Llegaste a conocer a Leónidas y a Gelman?

J.A.: No. A ninguno por desgracia.

E.T.: ¿A Mux lo conocías?

J.A.: A Néstor sí, lo conocí con Pallaoro, 2003, 2004, cuando me mudé a City Bell. A mí me marcó mucho Mux, yo lo había leído en Runa Simi con Los Albañiles porque Patricia Coto alguna vez en las actividades de taller nos llevó a una reunión con la poeta Ana Emilia Lahitte, año '92. Ana Emilia había armado la antología *Los cinco poetas capitales*, Néstor Mux, Osvaldo Ballina, Horacio Preler, Horacio Castillo y Rafael Oteriño. Más o menos el canon platense de la década de los Setenta, Ochenta. Cuando leí ese libro, del que más me sentí cerca era de Mux. Era el existencialista, popular, el sufrido, en él se notaba el efecto dejado por la dictadura. Después de haber leído aquello en los Noventa, lo encontré en 2004. Fue todo un hecho conocerlo personalmente, además, me hice muy amigo de Néstor. Él había dejado de escribir, corta en el '76, y retoma su escritura dos décadas después cuando lo publica Pallaoro, *Papeles en consideración y los poemas del irascible*. José María organiza unos asados y después nos seguimos viendo. Un día lo invito a un asado a casa y me trae de regalo un cuchillo de asador. Me cuenta que ese cuchillo, con el que hacía los asados, era de su padre. Luego en el libro *Poemas del irascible* me dedica un poema que se llama "El cuchillo". Hoy en día hago asado con el cuchillo del papá de Néstor, el cuchillo poético. El cuchillo de los sacrificios. No hay escritura sin sangre.

E.T.: ¿En cuanto a la organización de la colección como hacían? ¿Los autores pagaban?

J.A.: Mi proyecto primero se lo llevé a un compañero de H.I.J.O.S., que tenía un cargo de funcionario importante en el Estado. Quería saber si le interesaba armar y financiar la idea, pero en manos independientes. Le pedí una reunión, lo fui a ver y le expliqué lo que quería hacer. Me atendió con actitud de burócrata, sin mostrar interés. Se lo planteé como una cuestión militante. Me dijo "sí, bueno dale, déjalo", me dijo que "lo estudiaban y me llamaban". Nunca me llamó nadie, no les interesó, los fierros estaban en otro lado. En *Rimbaud en la CGT* me descargo contra ese mal de compañeros burócratas. La verdad que todo lo que tenía que ver con recuperación de material, de vestigios, documentos, estaba más destinado a una fase no cultural sino vinculada a los procesos judiciales. Después empezaron a aparecer algunas ideas más cercanas a lo nuestro. Lo más cercano que apareció fue *Cultura en Movimiento* un área dentro de Jefatura de Gabinete, en la gestión de Abal Medina. Se interesaron en reeditar el libro de Joaquín Areta en una versión "Poesía para todos". Pero eso se logró porque en la película que el gobierno hizo de Néstor tras su muerte, la película de Luque, hay una escena sobre Joaquín y el libro, lo cual hacía inevitable otro tratamiento del vestigio. En la película aparece Alicia

Kirchner hablando del Joaquín y Néstor y se ve la libreta de poemas. Entonces se dieron cuenta que con el librito que armamos nosotros se quedaban cortos, había que armar un libro a todo color y repartirlo. Así fue que se publicó e hicieron una primera tirada de veinte mil ejemplares con fotos y en papel ilustración con el escaneo completo de la libreta. Me permitieron ser parte del proceso de edición, creo que Adela les dijo esto se hace con Julián, esa era la única condición. Los tipos vinieron, se sentaron al lado y lo armamos juntos, además cedimos los derechos. Entiendo que todas las escuelas del país recibieron el libro y Adela y Jorge hicieron más homenajes y presentaciones. Para nosotros era también un salto, yo quería eso de entrada. Solo se pudo hacer con Areta, porque en realidad a ellos, la poesía como espacio cultural, no les interesaba, solo interesaba la gesta Areta en función de la épica del momento. En mi libro *Neo* le dedico un poema a Máximo Kirchner criticando estas cuestiones. En el fondo son nimiedades o detalles para una política general, pero son detalles por los que también habla una derrota posterior.

E.T.: En ese poema de *Neo* vos decís “Padre he llegado no para adorarte. Hablaré sin hablar tu habla” y en definitiva fue lo que terminó sucediendo con el kirchnerismo ¿no? Nunca pudo articular algo nuevo, crear otro lenguaje.

J.A.: Exacto, pero sí, esa fue mi crítica poética, nunca la iban a leer y si la hubieran leído no lo hubieran entendido. Cuando escribí un artículo sobre Joaquín Areta y el análisis de la libreta lo puse. El problema acá es la repetición de un lenguaje y no la creación de un lenguaje propio. Pero bueno, eso se traduce en el lenguaje de la política, porque organizaciones como *La Cámpora* nunca pudieron articular un lenguaje propio y por eso perdieron fuerza en su identidad, se les fue gente que pasó a otras organizaciones. Quedaron dando vueltas entre comisarios, ¿qué sos sin el Estado?.

E.T.: Son algunos de los problemas que trajo el acto en Vélez, esto de estar en *La Cámpora* o en *Unidos y Organizados* terminó dispersando a las bases que se sentían contenidas en pequeñas agrupaciones.

J.A.: Se le fueron las bases a los comisarios. En *Rimbaud en la CGT* hay varios poemas que hablan de eso. Los comisarios odian a los poetas. Yo lo viví en carne propia cuando era Defensor en la Plata. En 2013 con la inundación de La Plata, estábamos con el juez Arias, teníamos todo el quilombo de los muertos víctimas de la inundación no computados por la gestión de Scioli. Habíamos ido a hacer un allanamiento a la morgue de La Plata, caemos con el juez y nos damos cuenta de que ahí no había 51 muertos, había varios más. Pedimos los libros, nos registramos, vamos al Hospital y ahí explota todo.

Habían ocultado 30 víctimas a los medios y a la sociedad para no caer en las encuestas. El método para ocultar había sido no certificar las defunciones. La policía bonaerense había hecho el trabajo sucio. Entonces, me llaman del Ministro de Justicia y me piden que salga de escena, que qué estás haciendo con Arias, porque Cristina está muy preocupada, es su ciudad y no quiere saber nada con esto que están haciendo, que ya sabemos cómo es Scioli, que si está mintiendo, que ya se oficializó 51 muertos... Un camporista me daba o intentaba darme el libreto de lo que en lo sucesivo tenía que hacer. Ahí me planté y los mandé a la mierda. Entonces entre Berni y Ricardo Casal, nos iniciaron un juicio político por desmentir su burda operación, con la excusa de que nos entrometíamos en las tareas de reconocimiento de fallecidos. Por suerte pasaron algunas semanas, hicimos tal quilombo que CFK se da cuenta que no podían seguir ocultando los muertos y cambia el discurso. Salió en Cadena Nacional diciendo “puede que haya más muertos, la justicia tiene que investigar”. Esto es un claro ejemplo de la política de comisarios hacia abajo, el kirchnerismo en términos culturales tenía un problema vinculado a su burocracia juvenil, era terrible, la pelea por entender otra cosa. *La Plata Spoon River* es una antología poética que sale como consecuencia de eso, es una respuesta a eso, a la política de negación que había sido funcional a la derrota. Scioli pierde la elección de 2015 también por los quilombos de la inundación...

E.T.: Te escuché decir en la charla que diste en Humanidades que un punto de quiebre con las poéticas de los Noventa había sido para vos la publicación de *Poesía civil* de Raimondi, ¿qué diferencias ves entre los poetas de los Noventa y los del 2000? ¿Cómo pensar los Noventa de una manera más amplia, con todos los autores que quedaron afuera del recorte?

J.A.: Yo creo que es un canon tan recortado que se olvidan otros autores que estaban escribiendo como ellos en ese entonces y que podrían obedecer a la estética de los Noventa pero que no fueron parte de esa nómina. Me parece un hecho de justicia poética si Cristóbal ahora lo incluye a Caso Rosendi en una antología que incluye a los Noventa. Aunque Gustavo queda mal o desencajado entre los noventistas, pues parece más cercano a mi generación. Si vos lees a Gustavo, fue a Malvinas y le apadrinó un libro Joaquín Giannuzzi, tiene algo de él, como la estética de los Noventa. Sin embargo está desplazado de ese canon. Quizá el platense más cercano a los Noventa sea Mario Arteca que sí está nominado dentro de ese canon o figura en la antología de Viggo Mortensen, que era el libro que yo quería guillotinar y no lo encontré y terminé llevando *Horla City*. Pero bueno, es una nómina recortada, bastante porteña, con olvidos en Rosario, en La Plata, en Bahía

Blanca salvo cuando se empiezan a incorporar a través de VOX algunos nombres. El caso de Raimondi sería ese caso, pero Raimondi cuando publica *Poesía civil* es el producto de un trabajo sobre los efectos que tiene el modelo económico en el puerto de Bahía. Describe el Astillero, hay una mirada ahí de vuelta a lo social, ahí hay un quiebre... Tanto el estilo de él como la construcción formal está disputando un sentido, una temática de lo que se venía trabajando.

E.T.: Él publica en 2001 y vos en “Ars poética pos 2001” de *Rimbaud* decís que “la poesía debe hablar todo el tiempo del Estado”.

J.A.: Sí, el Estado como problema. Desde el Estado y contra el Estado, en ausencia de Estado.

E.T.: Y si bien Raimondi inicia esa línea, mi hipótesis es que el mismo año Silvio Mattoni con *El país de las larvas* abre otra línea, más de indagación genealógica, de diálogos y discusión con los padres, si bien él es de una generación más grande instaura ese eje por el que después va a transitar la poesía de hijos.

J.A.: Mattoni me interesa pero siempre me pasa lo mismo, no es fácil, es un gran traductor, está dialogando todo el tiempo en su poesía con Char, Bonnefoy, Ponge, es el poeta más francés entre nosotros, me parece que siempre hay ahí una cosa exquisita y erudita. Yo tengo algunos textos que publicó en Alción. Sí, siempre estuvo pero yo nunca lo identifique con los Noventa, es para mí un poeta del latinismo, por fuera de las categorías de los Noventa. Nació a fines de los Sesenta, ni siquiera entra en el canon de los Noventa. Me parece que él está pensando la poesía todo el tiempo desde los hijos de Baudelaire, como un poeta descentrado, me gusta mucho pero me parece de otro plano.

E.T.: ¿Leías *Diario de poesía* en los Noventa? ¿Qué te parecía su operación?

J.A.: Sí, tengo algunos en casa. Me interesa mucho. Hay una gran riqueza, ahí estaba Freidemberg, Samoilovich; la influencia de Gianuzzi. La poesía más objetiva, el llamado giannuzzismo que va a marcar mucho a la poesía que se escribirá en los Noventa.

E.T.: Un poco lavado políticamente.

J.A.: Sí, puede ser lavado, Freidemberg también lo dice, me acuerdo del artículo que escribió para *30 años de poesía argentina*. Ahí él critica a *Diario de poesía* y habla del objetivismo incluso como poquitismo del detalle, en esa etnografía urbana en donde no hay sujeto fuerte, y un tufillo o mirada sobre la derrota, que aparece con el distanciamiento y desencanto objetivista. Me parece interesante, hay una necesidad de tomar distancia de Tuñón, Gelman, Urondo y me parece que eso se nota.

E.T.: ¿Gambarotta qué te parece?

J.A.: Me parece el poeta más inteligente, más interesante para leer de los llamados noventistas. Tiene una mirada. Me pasa lo mismo que con Raimondi, no parece estar dentro del mismo canon que Laguna, Llach o Casas. *Punctum* es sin duda el más original desde lo formal. Funda un lenguaje, dialoga con Gelman, lo discute, lo interpela, se pelea con el exilio padecido.

E.T.: No se sigue repitiendo.

J.A.: No se repite. Me gusta Gambarotta. El que lo ha seguido mucho es Martín Rodríguez, que ya es de mi generación. Martín lo ha reescrito a Gambarotta, en un punto se siente hijo de ellos. Martín tiene textos muy interesantes, *Paraguay* o *Ministerio de Desarrollo Social*. Juega con el problema del Estado en la poesía. Tampoco siento una denostación de la poética de los Noventa, no es que nosotros hicimos un corte, nosotros sobreactuamos para generar una interpelación irreverente. También en una dialéctica negativa recogimos muchas cosas. Hay algo que caracteriza a la literatura de los Noventa es el juego con algunas figuras del pop, del cine, yo lo recojo en *Neo*, *Volver al futuro*, digamos uno también fue parte de esa época, no es que denosto todos esos tópicos, me parece que en cierta forma somos parte de esa época, con cinco o diez años de diferencia, es decir, un poco más acá porque la mayoría de los que escribían en los Noventa son nacidos en los Sesenta, nosotros nacimos en los Setenta, *Si Hamlet duda* arranca en el '68, sin duda compartimos tópicos. Son como hermanos mayores. Nuestros padres –y ese es el parricidio de las influencias- son los nacidos en los Cuarenta y Cincuenta. Yo por ahí no tengo la mirada que tiene un Gambarotta, que vivió de más grande el exilio de la lengua y el cuerpo con sus viejos Montoneros. Quizás sea esa su ruptura con la lengua.

E.T.: ¿*Punctum* es el libro de la derrota no?

J.A.: Puede ser, tiene cierto desencanto y comparte un valor con el distanciamiento de una época, donde la política con mayúsculas es el fin de la historia. Es la micro política y no el Estado. Un texto más bien anti-moderno, pero con balbuceos interesantes.

E.T.: ¿Qué pensás de la lectura que hace el kirchnerismo de *Hombre de Cristina* de Cucurto como si fuera un “libro compañero”? Los poemas son bastante reaccionarios.

J.A.: Terrible, no entendieron, se fijaron en la tapa. De igual modo “Muchacha kirchnerista” de Santiago Llach una reescritura de “Muchacha ojos de papel” de Spinetta en clave de odio hasta racista y gorila. La tapa de Cucurto como la de Llach son interesantes porque también están interpelando a la política del momento desde ese lugar de la poesía de los Noventa. El consenso kirchnerista es un relato que hace agua para muchos de ellos, por los estereotipos nac & pop. Claro que en este momento Santiago

está a cargo de la Fundación Antorchas, su hermano economista en el Banco Central, Llach padre Ministro del menemismo. Por lo visto el neoliberalismo los puede a los Llach. No pierdo de vista que Santiago es un buen traductor de textos ingleses, Siesta tiene títulos interesante. *Mescolanza*, las últimas palabras de Leónidas Lamborghini antes de morir es muy bueno y son desgrabaciones de Santiago Llach. Después tiene algunos poemas interesantes como “Raza” o *Aramburu*, este último un diálogo filial sobre el peronismo, creo que VOX los editó hace ya unos años. Me parece que si uno empieza a hilar fino en ciertos autores, como lo hacen Damian Selci, Hernan Vanoli, Matías Moscardi, aparecen otros temas interesantes, como el de las condiciones de producción y circulación de esa poesía, es decir, el concepto de “cualquierismo” como auto-producción: la máquina de fabricar libritos. Algunos de estos análisis abrevan en la micro potencia estética, la micro potencia cultural donde aparece el salón literario, el mercado, los pequeños espacios de goce como Belleza y Felicidad. Todo un signo de la época.

E.T.: Yo le discuto un poco la idea de democratización del acceso a la poesía.

J.A.: Bueno, eso es porque el Estado no se hacía cargo de una política editorial y de difusión de la poesía como parte de la cultura, entonces el cualquierismo era lo que te quedaba. Es lo que me pasó a mí con Los Detectives Salvajes, porque si el Estado hubiera hecho una política pública de edición, reproducción de pequeños autores o de poetas asesinados y desaparecidos, el cualquierismo se terminaba. No era cuestión de poner un comisario político, sino alguien con una mirada amplia. Generar un mecanismo de edición amplio, diverso y no estalinista. Quizá lo más cercano que pudo hacer el kirchnerismo además del libro de Areta, es la reedición de la Biblioteca Juan Gelman para repartir en las escuelas. Y esto ocurrió, creo, porque Alberto Sileoni era un gran lector de poesía. Se pidieron los derechos a todas las editoriales de los libros que Gelman había marcado para hacer las reediciones y le parecían imprescindibles. Impresionante. Pero eso, porque Sileoni estaba obsesionado con el tema. La colección la vi exhibida en la inauguración del CCK, septiembre de 2015, cuando también se arma un evento de poesía para todxs, en el que invitan a muchísimos poetas, sobre todo del interior, a leer a la Ballena Azul. Editoriales y sellos independientes montaron sus stands. Se reconocía, muy tarde, a la poesía que nunca tuvo reflejo en términos de procesos de edición, de circulación editorial. Fue la gran deuda.

E.T.: Se tardó en llegar a la Colección, si hubieran arrancado en 2007 habría de todo en las escuelas. De hecho hay, porque se enviaron un montón de libros. Igual, en comparación con lo que ocurre hoy que no envían nada de material, fue increíble.

J.A.: Volviendo a los textos de Vanoli de la cualquierización, creo que acá hay una discusión central sobre el tema de la democratización del acceso a la poesía. En el análisis de la máquina de hacer libritos desde lo privado hay algo así como una justificación de una estética también privada, egoísta, pseudo-libertaria, que no se hace cargo de la discusión sobre los mecanismos de producción y circulación de esa poesía más allá de los autores. El cualquierismo no es solamente la poética de los Noventa, los que cualquierizamos fuimos también Los Detectives Salvajes. Forzados a hacerlo por la carencia de una política pública sobre el tema. Hoy para editar un libro de poemas, te tenés que autoeditar. Como decía en el haiku de *Rimbaud*, después de 2001 hay que pensar cómo hacer poesía con el Estado, sin hacer poesía oficial, obviar el estalinismo poético.

E.T.: Bueno, eso pasó con las revistas culturales del kirchnerismo, en vez de haberse puesto a producir textos críticos que problematizaran al kirchnerismo le pedían un articulito a fulanito que va a 678 o es funcionario. Se producía un eco verticalista sin cuestionamientos, una redundancia que saturó.

J.A.: Igualmente, hubo otros movimientos superadores en la literatura infantil por ejemplo. En una de esas H.I.J.O.S. podría haber tenido una editorial, además de haber tenido un espacio recuperado en la exESMA. Podría haber gestionado un mecanismo de producción editorial, de producción cultural de la memoria en lucha o en disputa. Todo lo que fue estrategia de visibilización de la editorial Los Detectives Salvajes la hicimos como artesanos porque en prensa teníamos amigos, conocidos, etc. Vos pones hoy cualquier título de esos en internet y aparecen los efectos de esas difusiones. Los libros de los poetas desaparecidos, el de Areta desde ya, *Si Hamlet* con su querrela de poetas, *La Plata Spoon River* con la inundación y las víctimas, el poeta Nicolas Correa que escribió su *Virgencita de los muertos*, un diario del secuestro a partir del caso Candela. Era vecino de la familia.

E.T.: ¿Vos a él como lo conociste?

J.A.: Nicolás me escribió un día, yo conocía a un amigo. Me dice mirá Julián yo soy el vecino de Carola y tengo esto, Candela era mi vecina, cuando sucede lo que sucede yo estaba viviendo al lado y escribí un diario de la desaparición y el asesinato. Me pareció un cruce entre poesía y violencia en la línea de la Colección.

E.T.: ¿Él conocía la Colección?

J.A.: Sí, venía obsesionado con el tema de la nena y armamos el librito de un día para el otro. Yo no quería que quede todo en Candela, que sea tan evidente. Quería armar un diario más poético, medio maldito, que estuviera atravesado por el caso, donde

podíamos decir que está parido desde ahí pero que es algo mucho más amplio con todas las Candelas de todos los días. Hicimos toda una especie de rosca con el libro. Se lo mandamos a la Comisión Candela para que lo citen a declarar como poeta vecino. Ahí había un testigo. Estaba la mezcla entre poesía y realidad, poesía y compromiso, el tema de la violencia institucional que para mí era otro de los ejes de Los Detectives. Nico vivía al lado de *musulman* también, hablaba ya no de los pibes presos sino de las pibas que son víctimas de los narcos o la trata de personas, que también era otro costado para trabajar el tema del sacrificio y la poesía.

E.T.: Está muy trabajado el diseño también, ¿vos le dabas ideas al diseñador?

J.A.: El diseñador es Leopoldo Dameno que es un diseñador de La Plata, él tenía esas ideas y las armaba a partir de una imagen. Hablá con Leo, es un crack.

E.T.: ¿Trabaja en alguna editorial?

J.A.: Él hace guiones de cine, da clases en Bellas Artes, y es diseñador *freelance*. Todos los libros los diseñó él. Tiene unas ideas increíbles, la estética de los libros es toda de él. La Colección tuvo esa especie de ida y vuelta entre los libros de los desaparecidos y libros de los actuales, hay como un ida y vuelta raro ahí, una estética.

E.T.: ¿Qué etapas marcarías en tu producción de poemas?

J.A.: Cada libro es una investigación distinta. *Peso formidable*, mi adolescencia, es como el diario de la búsqueda de un hijo que está haciéndose. *Servarios* es más el teatro, el cuerpo, Deleuze, algunos cruces con el Derecho, pero sobre todo Pessoa. Después *Médium* es la idea de recoger algunas ideas de *Peso formidable* pero en clave de diálogo espiritista, de diálogo con los muertos. Ahí empecé con la obsesión del diálogo con los muertos, de la poesía como sesión de espiritismo. Agarré el libro de espiritismo del francés Allan Kardec. *Ylumynarya* es un poco lo que vos escribiste, la idea de Benjamin, de Rimbaud con *Iluminaciones*, Barthes con *La cámara lúcida*, algunas reescrituras, etc. Después está, *Musulmán* y *Rimbaud*, pero también *Offshore*, en clave más de ruptura con el pasado, la violencia política como violencia poética del presente...

E.T.: Yo veía que hasta *Ylumynarya* es más fuerte el diálogo con el pasado y el presente está como en un segundo plano, en cambio a partir de *Neo*, veo que pensás un presente futuro, aunque no por eso dejás de pensar el pasado, pero ya no es un eje.

J.A.: Sí, ahí empieza otra cosa. Ahí en el medio está *Si Hamlet duda*, aparecieron Aiub, Bustos, Prividera, Schuster, con sus ideas parecidas a las mías... De hecho, el título *Si Hamlet duda* se nos ocurrió con Nicolás Prividera creo, en realidad surge a partir del diálogo de Horacio con Hamlet, porque no sabíamos quién podía llegar a decir esa frase,

¿Quién es el que daría la muerte? ¿Está fuera de la obra? Surge la coma, *Si Hamlet duda, le daremos muerte*. Al principio era la frase completa y la coma como que cortó la frase, en el título no está la coma. Está adentro, en las primeras páginas. El libro antología genera algo nuevo, hasta ese momento no lo conocía a Nico, ni a Emiliano. Había visto *M* y le escribí a Nico y entramos en un ida y vuelta por mails, nos escribíamos mails larguísimos. Le contaba de mis obsesiones y libros, él de sus películas. Nicolás es muy particular, un tipo bastante solitario, tiene ese malditismo, todo un tema. Él había hecho la película y tenía el guión de *M* que era una suerte de novela neurótica de un hijo en la búsqueda de su historia. En el armado del guión quedaron muchas cosas que fueron a parar a su libro de poemas, luego otras que creo incluyó en *Tierra de los padres*, restos de restos de restos que va a incluir –ahora- en *Adiós a la memoria*, el final de su trilogía. El libro de poemas de Nico que publicó en Los Detectives Salvajes *Restos de restos*, lo armamos en un ida y vuelta. A mí me estalló en la cabeza el libro. Para mí en *Restos de restos* está completo todo su proyecto, su mirada por momentos gorila, su relación con su padre, su pelea con H.I.J.O.S., los problemas con el hermano, la discusión con Sarlo y con Albertina Carri, ahí está todo... No escribió una novela pero escribió ese poemario. Y *Si Hamlet* nos juntó.

E.T.: ¿Schuster qué hace?

J.A.: Mariano escribió algunos libros de poemas, *La puta verdad* es el más conocido y el mejor. De vez en cuando lo veo en los medios hablando de política internacional o en el programa radial de Alejandro Katz. Tiene una revista virtual de política actual que se llama *Panamá*. Un tipo activo y curioso que además tiene el gran mérito de haber sido muy amigo de Mario Trejo, de quien es su albacea literario. De hecho, tiene una biografía inédita que escribieron a cuatro manos con Reynaldo Sietecase, otro de los poetas trejistas. En relación al contacto con estos poetas, me influenciaron mucho, siento un antes y un después en mi poesía, también está mi trabajo en la Defensoría. El encuentro con Néstor Mux, con Pallaoro... Estaba cansado también de volver al mismo punto, necesitaba salir un poco de eso, empezar a pensar otra cosa y también salir de la lectura de los poetas de los Noventa, empezaba a pensar otras líneas de laburo...

E.T.: Si tuvieras que ubicar tu poética dentro de una tradición, ¿cual sería?

J.A.: Que se yo, con Gelman, con Raúl González Tuñón, por esa línea. Por ahí algo de surrealismo, mucho te diría, Miguel Ángel Bustos, algunas cosas de Marechal, de la poesía de Marechal. En esa línea, haría un mix entre Gelman, Tuñón y Bustos. Una mezcla entre surrealismo y lo social.

E.T.: Con Emiliano produjeron un diálogo poético de ida y vuelta.

J.A.: Sí, ahora Emi está reescribiendo poemas míos, me sorprendió. Me manda los poemas que reescribe de *Rimbaud en la CGT* o *Musulmán*. Está bueno el diálogo, me encantaría hacer lo mismo. Hay cosas de Emiliano que me encantaría reescribirlas. Me parece un diálogo increíble, los tres poemas que me mandó me encantaron.

E.T.: Yo te escuché hablar de Vallejo, de Maiacovsky...

J.A.: Sí, Maiacovsky me obsesiona. Todo lo que es el formalismo ruso me interesa mucho. Todo lo que es experimentación y corte con el pasado. En *Musulmán*, en la segunda parte trabajé con el formalismo, comencé a hacer alteraciones de estereotipos narrativos. Santoro me interesa en todo lo que es experimentación de la época más allá de Gelman, todo el trabajo con el slogan me interesa. No es panfletario pero juega con el panfleto, es muy Maiacovsky. Santoro me parece interesantísimo. Te diría que de los poetas que recuperamos en *Los Detectives*, ninguno me pega, eso es lo paradójico. Jorge Money en algunas cosas. Me interesa mucho más un poeta como Pablo Ohde que cualquiera de los poetas que recuperamos. Eso es lo que tenía el valor de lo que recuperábamos, un valor de memoria, afectivo, de documento, de “Mal de archivo”, pero en términos estéticos ninguno me parecía vanguardia de nada. Me parece que recuperamos cinco o siete textos que están buenos pero no tienen el valor, la fuerza que podrían tener otros autores. Por eso para mí haber logrado editar a Tilo Wenner hubiera sido un salto en términos de recuperación y calidad literaria, de un valor más allá de lo afectivo, de los documentos, de recuperación de lo cultural. En términos literarios, de vestigio que transforma la mirada del mundo, al menos del mío, creo que el libro de Pablo Ohde es el mejor.

E.T.: ¿A Ohde como lo conociste?

J.A.: Por Fernando Alfón que un día me lo presentó y me dijo lee este libro y me mandó *Panteo*, me encantó. Y después leí *Atlante* y me encantó más todavía. Ohde era para mí un poeta fetichista, extraordinario, creía en la fuerza de la poesía como pocos creen, a sabiendas que esa misma poesía es la que te saca o puede sacar lo poco que te aferra al mundo. Ohde asumía ese riesgo.

E.T.: Cristófalo sacó la *Obra reunida* cuando falleció.

J.A.: A Américo le encantaron esos poemas, le encantó Ohde.

E.T.: Una voz bastante inclasificable dentro de la poesía contemporánea.

J.A.: Rara pero también clásica. Ahí están los griegos, los provenzales...

E.T.: Bueno, *Panteo* lo veo en la línea de Bustos padre, con los simbolismos y lo mitológico.

J.A.: Sí, sí. Por ahí él está en una tradición más neorromántica. Los Detectives tenía eso, los veinte títulos recogen muchas cosas, no teníamos un plan.

E.T.: ¿Qué es lo que más te interesa de la narrativa de hijos? ¿Cómo ves ese fenómeno?

J.A.: Como decíamos hoy, si retoma y vuelve a los repertorios teóricos del chanchito de indias que tiene que entrar dentro de la categoría de trauma, me parece más de lo mismo. Hay muchos que caen en eso. No he encontrado cosas interesantes. Todo tiene que entrar en esa clasificación. Pero me interesa sí, analizar las trayectorias literarias de los hijos e hijas que pasaron por los Juicios y encararon los estrados. A partir de ahí cambiaron su registro de contar lo que les pasó, incluso las trayectorias de autores bastante conocidos. Hay cambios en el registro. Es lo que me sucedió a mí también.

E.T.: ¿Y de los escritores afiliativos, que no son hijos pero recuperan esa voz?

J.A.: Como Julián López... cuando leí su novela me dio una alegría y una sensación muy placentera en las descripciones, en la poética y la verdad que la gocé a la novela. Nunca lo sentí como algo parecido a una operación. Sí me pasó con *La casa de los conejos*, sentí que había algo más que un hecho estético, creo que ahí había un esfuerzo por construir otro relato o provocar una discusión generacional que para mí ella no lo estaba viviendo acá sino en Francia a la distancia. Ahora van a hacer la película, ya la filmaron, seguramente va a ser muy parecida o una continuidad de la película de Benjamín Ávila. La novela de Julián me pareció distinta, creo que había otra vuelta de tuerca, creo que él quiso decir, bueno nosotros también podemos ponernos en el lugar de. Así como las madres socializaron la maternidad los hijos tienen que socializar su identidad de hijos. No hay ni debe haber aristocracia del dolor. Vos lo detectaste en mi escritura, es decir, no somos los hijos sanguíneos, somos los hijos de los proletarios, de los trabajadores, de los hijos migrantes que padecieron el terrorismo de Estado desde otro lugar, sin necesariamente sufrir la desaparición de sus padres, desde otro lugar. Yo creo que Julián logra encontrar su mirada desde ahí, en la narrativa. Y también salir de la victimización, cambiar un poco el eje. Mirar al victimario, el caso de los hijos de los genocidas que rompen con sus padres podría ser un cambio. Respecto a tu estudio sobre Los Detectives Salvajes, me parece interesante que estés recorriendo la poesía y no la narrativa, donde hay algo más trillado sobre los textos que se han trabajado. Me parece que nadie había recorrido la poesía, salvo Badagnani que había trabajado sobre *Si Hamlet duda*, bueno Mirian Pino ahora y Rike Bolte que es una alemana está haciendo un libro que se llama

Poesía, desaparecidos y posmemoria que va a publicar en alemán. También Fernando Reati trabajó sobre *Musulmán...*

E.T.: ¿Cómo conociste a Pádua Fernandes?

J.A.: Padua compró *Médium* en la librería De la Mancha y me escribió inmediatamente. Estaba en Buenos Aires, le había gustado y quería conocerme. Nos tomamos un café y empezamos un ida y vuelta, el tipo se quedó enganchado. Antonio tiene solo tres años más que yo. Empezamos a pensar los problemas del Derecho y la poesía. Hoy en día nos escribimos todo el tiempo, tiene un blog *O palco e o mundo*, que trabaja el tema del terrorismo de Estado en Brasil, los efectos en la memoria en la cultura, en especial la poesía. *Cinco lugares da furia* es un libro de poemas que publicó hace ya unos años, sobre la violencia institucional en la ciudad de San Pablo, la pobreza, la policía, los escuadrones de la muerte. Hace un cruce entre poesía y violencia en la línea de *Musulmán*. Un intelectual, profesor de la Universidad de San Pablo. Él nos dio una proyección hacia afuera, trabajamos con la traducción. Padua trabaja su poesía en el linaje de Ferreira Gullar y le interesa Bolaño. También hace cruces con lo jurídico.

E.T.: En la colección hubo dos poetas noveles, María Ester Alonso Morales y Juan Aiub.

J.A.: Esos libros son encuentros posteriores. “La orilla Río Elba” de María Ester es hermoso, otra detective salvaje perdida en otro mundo, aprendiendo una lengua desde otra lengua menor. Son desafíos los de estos poetas. Me pasa lo mismo con ellos y con Jorge Areta, aunque no vienen de la poesía. Venían leyendo algo, después se obsesionaron y ahí los tenés escribiendo sin parar. Empezaron a leer cuando algo les irrumpió. Vienen quizás de otra historia y se reconocieron con la mirada sensible, de golpe se encontraron con su historia desde otra dimensión, como Juan con su libro. A partir del libro de su papá Carlos Aiub, y todo el distanciamiento o el espejo entre esas letras y las tuyas. Juan me decía tengo esto y lo trabajó para parirse, con ingenio nace *Subcutáneo*. Juan es Ingeniero, muy lector pero la poesía ahora está en su vida. Empezó a acumular lecturas, encuentros, ediciones. En el fondo ahora piensa como poeta, pero quiere narrar cosas y no deja de ser un ingeniero poeta o a la inversa. Creo que a esta altura tiene varios libros inéditos para armar, pero no quiere autoeditarse.

E.T.: A mí *Subcutáneo* me pareció muy maduro

J.A.: *Subcutáneo* es un laburo de la puta madre porque él para llegar a eso laburó muchísimo. Es un laburante de los poemas. No acepta palmaditas. Hay un proceso de curiosidad intelectual en Aiub que es increíble, incluye su saber, su enfermedad, sus novias, sus hijos y su soledad. María Ester tampoco se queda atrás, el Derecho la llevó a

buscar su identidad, por ahí le interesaba el teatro pero no estaba vinculada a la poesía. María Ester es una máquina, ahora va a sacar su tercer libro. Además el proceso de lenguaje de María Ester, el alemán y el castellano es muy interesante, en el segundo con el gallego. Hay un esfuerzo intelectual ahí. Los Detectives Salvajes suponían esos cruces, ese tipo de cosas interesantísimas, construir una o varias identidades y poner en juego esas identidades dinámicas embarcándose en un proyecto literario, de restos, de proceso de archivo. Si seguíamos Los Detectives Salvajes, seguramente *Estirpe de navegantes* lo íbamos a publicar, María Ester me lo había mandado, pero nosotros ya habíamos cerrado el proyecto.

Entrevista realizada a María Ester Alonso Morales el 4 de abril de 2018

E.T.: ¿Podrías contar cómo fue tu acercamiento a la lectura y a la escritura?

M.E.A.M.: He pasado una infancia de carencias de todo tipo y muchos quiebres. Estuve institucionalizada en un Hogar para Niños Huérfanos en Frías, Santiago del Estero y en una Escuela Hogar Rural en Brea Pozo, también en Santiago del Estero. Luego, continué la primaria en La Plata. En esta Escuela Rural de Brea Pozo, que visité en 2014, no había luz ni televisión a principios de los Ochenta, pero sí había una biblioteca. La mayoría eran textos escolares y también tenían una colección de libros infantiles, los clásicos cuentos o leyendas universales. Me leí todo, los libros eran mis amigos. También participaba en esta misma escuela en los actos, eventos, tertulias. Claro, había que llenar el tiempo que pasábamos ahí, todo el día. Yo me integré en el coro y estaba fija en las representaciones escolares con recitados de poesía y obritas teatrales. Recuerdo también que en un fin de curso me regalaron el libro de *Heidi* de la autora suiza Johanna Spyri. Era de tapas duras, color amarillo, con ilustraciones en blanco y negro, una colección de libros infantiles, ahora no recuerdo el nombre. Obviamente me sentí identificada con la protagonista de esta historia. Luego, cuando nos mudamos a La Plata en 1985 seguí la serie por la televisión. En esta escuela de Brea Pozo yo escribía como desahogo a la situación en que estábamos con mi hermana melliza, ahí las dos solas, sin mamá, sin papá, en medio del monte santiagueño, sin ser oriundas de allí y con la incertidumbre de si nuestra madre nos

iba a ir a visitar o a buscar en las próximas vacaciones. Ese fue mi acercamiento a la lectura y escritura, como válvula de escape y estrategia frente al aislamiento, la soledad y la orfandad que sentía. Pese a estar allí con mi hermana, con otros niños y adultos, siempre me sentí sola. Así es que comencé a fantasear, alentada por la lectura de cuentos infantiles, que un día mi padre volvería a rescatarme de esa situación.

E.T.: ¿Qué películas o libros, a una temprana edad, te permitieron pensar y reflexionar sobre aspectos desconocidos de tu historia familiar?

M.E.A.M.: En 1985 nos mudamos de Santiago del Estero a La Plata. Fuimos a la Escuela n° 8 y vivimos en distintas pensiones. Una de ellas quedaba en calle 51 esquina 4. Allí vivía Luisa, ella era Madre de Plaza de Mayo, había venido a la ciudad a buscar a sus hijos a mediados de los Setenta, alquiló una habitación allí de manera provisoria y pasaron años. Luisa tenía las fotos en blanco y negro de sus hijos, los hermanos Zaragoza, en su cuarto. Eso me impresionó mucho. El trato con ella y las conversaciones me hicieron pensar y reflexionar mucho sobre los aspectos no dichos de mi historia. Luisa tenía muchos libros de la colección del Centro Editor de América Latina que me los fue prestando, también compraba el *Página/12*. De su mano conocí autores como Galeano, Miguel Hernández, Haroldo Conti, Cortázar, etc. Recuerdo un verano caluroso en la pensión, yo tendría 13 o 14 años y a mis manos llegó un ejemplar de *Bodas de Sangre* de Federico García Lorca. Era un librito que venía de regalo con una revista, no sé si *Siete Días* u otra parecida. Leí la obra más por aburrimiento que por interés y me impresionó muchísimo, me imaginaba las escenas en mi mente como una película. Claro que era chica para entender la dimensión de la tragedia lorquiana. Sin embargo, esa combinación entre el amor y la muerte de Lorca me conmovió profundamente. También recuerdo que anduve un tiempo con *El manifiesto comunista* paseando en mi morral. Andaba buscando a tientas respuestas. Mi hermana María Elena, que le decíamos Mariela, no se interesaba tanto en esas cosas, ella tenía otros intereses, la moda, seguía las novelas para Teenagers o se aprendía las canciones de cantantes como Luis Miguel. A su manera tocaba el tema escribiéndole cartas a Jacinto. Fundamental fue en mi biografía la relación con Luisa, nuestras conversaciones y las veces que la acompañé a las marchas en Plaza San Martín.

E.T.: ¿Fuiste a algún taller de escritura o de teatro?

M.E.A.M.: En La Plata fui alumna de la Escuela de Teatro de la Provincia de Buenos Aires que queda en calle 51 entre 4 y 5. No terminé la carrera. Desde 2011 participo en talleres de teatro en Hamburgo. Primero en Theaterwerkstatt Hamburg y desde 2017 soy

miembro del Grupo de Teatro La Semilla. Estamos ensayando *La casa de Bernarda Alba* de García Lorca para presentarla en Hamburgo a fin de este 2018.

E.T.: ¿Militaste en H.I.J.O.S.? ¿Cómo evaluás esa experiencia a la distancia? ¿En qué consistía tu participación? ¿Continuaste o continuás militando en otros espacios?

M.E.A.M.: Yo fui parte desde el inicio del grupo en La Plata, me acerqué a mediados de 1995. Para mí fue importantísimo encontrarlos, los andaba buscando. Sentí que mi historia no fue parte de una tragedia particular, sino que formaba parte de una historia colectiva. Fui entendiendo junto a las compañeras y compañeros la dimensión del terrorismo de Estado en nuestro país, la cantidad de familias partidas. Lazos dañados en nuestra sociedad por generaciones. Y también las diferentes variantes que tuvo la represión política de los militares en Argentina, son tantas las aristas, las modalidades. La verdad que no ahorraron variaciones a la hora de impartir el terror. Es por eso que mí me parecía importante que estuvieran todos los H.I.J.O.S. representados, también los hijos de los exiliados, los ex presos políticos y no sólo los hijos de muertos o desaparecidos. ¿Por qué hacer diferencias, cuando ellos no las hicieron? Otro aspecto importante para mí fue entenderlos a ellos, a nuestros viejos, su militancia y compromiso político. Me llevó años comprender y aceptar el compromiso político del gallego. Él estaba dispuesto a morir y también a matar por sus ideales.

E.T.: ¿Cómo te contactaste con la Colección de Los Detectives Salvajes? ¿Qué es lo que más te interesa de lo que publicaron?

M.E.A.M.: Supe de la existencia de la Colección Los Detectives Salvajes estando aquí en Hamburgo. Me enteré por Victoria Prigione, compañera de H.I.J.O.S. La Plata, que habían editado el libro del papá de Juan Aiub y que hicieron una especie de homenaje en la presentación del libro, me emocioné muchísimo con esa noticia. Pasó el tiempo y cuando me puse a escribir comencé a compartir mis textos con Julián Axat a la distancia. Luego desde el blog me bajé los libros y los fui leyendo. Me encantó el de Rosa María Pargás por su tono melancólico y porque era el único escrito por una mujer en ese momento. También me gustó el de José Carlos Coronel *Aquello que no existe todavía* porque era escrito por un abogado poeta. También, el libro *En la exacta mitad de tu ombligo* de Jorge Money me encantó porque en él hay un futuro padre que escribe. También me leí los libros de los compañeros H.I.J.O.S. poetas. Valoro la edición de los libros de los desaparecidos como hecho histórico y entre las dos generaciones veo un diálogo poético. Me hubiera gustado presenciar una lectura colectiva de poemas de ambas generaciones como un encuentro posible entre los hijos con esos padres ausentes. En los

versos de los poetas desaparecidos busco a mi padre, su generación e intento comprenderlos. En los versos de los compañeros valoro la valentía de transformar el dolor en poesía.

E.T.: ¿Cómo fue el proceso de producción de *Entre dos orillas*?

M.E.A.M.: En septiembre de 2010 nació en Hamburgo mi segundo hijo Santiago. Era otoño y ese invierno fue especialmente frío en Alemania, batió record, las temperaturas llegaron a 16 grados bajo cero, mucha nieve y hielo. Y yo ahí de post parto con un bebé recién nacido no salía mucho por miedo a que se enfermera mi hijo. Mi marido llevaba a nuestra hija mayor al jardín de infantes y yo la recogía a la tarde. Me sentía aislada, siguiendo la rutina de un bebé, fuera del mundo. Ahí me agarró una angustia grande, comencé a escribir con regularidad y a compartir mis escritos como manera de mantener un contacto. Cuando una se sienta a escribir y reflexionar no sabe cuán profundo puede llegar. Digamos que se me juntaron un poco la depresión postparto, el duelo del migrante conocido como Síndrome de Ulises y mis duelos anteriores sin resolver. Ese invierno, escribí un relato breve para un concurso del Diario *El Día* de La Plata sobre platenses en el mundo, se presentaron más de 500 relatos y solo publicaron diez, entre ellos el mío. Lástima que no me gané el viaje a Argentina. Ese relato fue el germen de *Entre dos Orillas*. En esos años estaba Mariana Eva Pérez en Berlín, nos visitamos y ella me alentó a la escritura. Entre las personas a las que le envié ese enlace estaba Julián Axat que me devolvió un lindo comentario. Así fue que seguí escribiendo, pasé de la prosa a la poesía y comencé la parte de río Elbe de mi primer poemario. Mariana, Julián y Victoria eran mis lectores y los tres coincidieron con la recomendación de que comenzara a escribir la otra parte de este libro “Río de la Plata”, contando mi historia personal porque sin esa parte no se puede comprender tanta nostalgia. En septiembre de 2013 participé en la Semana de la Literatura Latinoamericana y por primera vez leí en voz alta algunos poemas y relatos que había publicado en mi blog *El milagro en Hamburgo*. Algunos relatos también publiqué aquí en la revista bilingüe *Ojalá. Revista de la Diáspora Latina*. En un viaje al país de dos semanas, entre septiembre y octubre 2014, le llevé a Julián mi manuscrito. Lo leímos juntos, discutimos algunos versos y él me hizo sus sugerencias. Algunas de esas sugerencias seguí y otras no.

E.T.: Si tuvieras que pensarte dentro de una tradición literaria, ¿qué autores sentís que influenciaron en tu escritura?

M.E.A.M.: Bueno, los autores que ya te mencioné: Lorca, Miguel Hernández, Antonio Machado bastante en un tiempo de mi juventud. De chica recuerdo que leía y me sabía

poemas de memoria de Alfonsina Storni y Sor Juana Inés de la Cruz, poesía feminista. También me gusta mucho José Agustín Goytisolo, aquí encontré en la biblioteca del Cervantes sus obras completas. Por supuesto un gran maestro es Juan Gelman, ahora lo comprendo mejor que antes cuando lo leía en Argentina, en sus poemas sobre el exilio y esto de sentirse “Bajo la lluvia ajena”. Tengo aquí también las obras completas de Paco Urondo y en sus versos busco rastros de mi viejo. De los poetas latinoamericanos me gusta mucho Ernesto Cardenal, Roque Dalton, Claribel Alegría. Una poeta aquí muy seguida y traducida es Gioconda Belli, pero no pegué mucha onda con ella. También soy fan de Óscar Hahn que tiene dos libros bilingües en español – alemán. Me gusta mucho Erich Fried, tengo de él un libro bilingüe *Es lo que es*, me he leído su biografía y otros de sus libros sobre su juventud durante el régimen nazi y posterior exilio en Londres. Rainer María Rilke lo he leído en alemán y me gusta mucho *Cartas a un joven poeta*. También Paul Celan lo he leído y escuchado en alemán, demasiada amargura en comparación a Gelman. Gracias a Gelman descubrí a Hölderlin. Tengo un libro del poeta turco Nazim Hikmet traducido al español y pensé buscarlo en alemán para comparar las traducciones. Me compré las obras completas de Pizarnik en uno de mis viajes al país. En fin, no sé si esta mezcla te sirve de orientación a tu pregunta. Ah! Neruda por supuesto que también. Me di cuenta que cuando me gusta mucho un poeta e investigo en su biografía, siempre hay orfandad, una pérdida muy grande o destierro en ellas. Aquí en Hamburgo conocí y compartí recitales poéticos con Erik Bautista Arellana, otro poeta hijo de Colombia.

E.T.: ¿Cómo pensás la relación entre poesía y memoria? ¿Cómo crees que contribuye la escritura a la elaboración del pasado?

M.E.A.M.: Me parece que la poesía puede hacer un gran aporte a la memoria. Especialmente para nosotros los poetas hijxs, la poesía nos permite reescribir nuestra historia destilando hasta la última gota de dolor. La escritura tiene un efecto sanador, terapéutico y también estético porque buscamos un lenguaje bello. Y de alguna manera nuestros versos se unen a los de los poetas desaparecidos, perseguidos políticos y exiliados dando así testimonio de lo acontecido, sobre todo en el sentimiento. Creo que se llega a otros canales a través de la poesía, allí donde quizás el discurso jurídico o político no llega, llega tal vez un verso y eso lo conmueve todo.

E.T.: La edición del poemario es bilingüe, ¿lo pensaste como un medio de transferencia generacional para tus hijos? ¿Cuáles son las ventajas y las desventajas de utilizar otro idioma a la hora de expresarte?

M.E.A.M.: No pensé en mis hijos en primer término para hacer un poemario bilingüe. Pensé en mi propia experiencia como migrante aquí y la necesidad de integrar estos dos mundos, de tender un puente entre estas dos culturas. El alemán también es mi idioma cotidiano, por eso se va mezclando con el español en los versos y en la vida misma. He escrito algunos poemas en alemán directamente sin traducir, pensando en alemán. Son sencillos, quizás suenen naif, no los veo tan contundentes como en mi idioma, quizás es una cosa de práctica o no, no lo sé.

E.T.: ¿Has leído algo de la denominada narrativa de hijos? ¿Qué te parece?

M.E.A.M.: He leído y soy fan de Mariana Pérez porque es mi amiga y porque juntas coincidimos trabajando en Abuelas a comienzos del 2000. Me gusta mucho el *Diario de una princesa montonera*, me gusta como escribe, su frescura, el humor y la creatividad que le pone al tratar “el temita”. Me gusta eso de recurrir a la ficción cuando Mariana tiene un hueco en su historia. He leído el libro Angéla Urondo *¿Quién te creés que sos?*, me parece más testimonial que el de Mariana. En su búsqueda como hija que se le negó la historia paterna me siento identificada. En ese libro veo más enojo y no tanta literatura o ficción como en Mariana. He buscado en el país el libro de Raquel Robles y no lo he encontrado. Sólo he leído fragmentos de *Pequeños combatientes* en internet.

Entrevista realizada a Nicolás Prividera el 3 de enero de 2018

E.T.: Teniendo en cuenta los abundantes juegos intertextuales y diálogos intermediales que se producen en tu obra me gustaría preguntarte ¿qué fue primero en tu formación el cine o la literatura? ¿Cómo surgen estos intereses y dónde te formaste?

N.P.: Supongo que, como ocurre con todas las personas nacidas en la segunda mitad del siglo XX, el cine es lo primero a lo que nos exponemos. O la televisión, lamentablemente. La televisión no necesita de ningún tipo de escolarización, ningún tipo de alfabetización, todos estamos ahí expuestos. Por suerte, en mi caso, las películas por televisión hicieron la diferencia, como un mundo coherente dentro de ese caos de imágenes catódicas. Pero el cine, el lenguaje y la historia del cine, entró primero por la televisión, y se podría decir que la literatura también. Por ejemplo, para unir todas esas cosas, mi primer recuerdo es el de una película que vi la noche en que secuestraron a mi madre: *Moby Dick* (1956), de John Huston. De ahí, de ese encuentro funesto con la Historia, pasé literalmente a la historieta, y de la historieta a la novela a medida que crecía. Entonces, siempre estuvo todo un poco confundido en ese punto inicial, pero ciertamente esas son las zonas en las que naturalmente me he movido.

E.T.: ¿Cuando hablás del cine por televisión te referís a los ciclos de ATC por ejemplo?

N.P.: Sí, claro. Pero aun antes de esas trasnoches de los Ochenta, estuvieron las largas noches de los Setenta. Había pocos canales, sin ningún tipo de especialización ni orientación, era como un torrente caótico y feliz de la historia del cine, sobre todo desde el fin del clasicismo en adelante. Veíamos películas de los Cincuenta, los Sesenta, y también de los Setenta obviamente, por lo cual todo lo que aún sigue siendo esencial estaba ahí, al menos en cuanto al cine norteamericano. Imposible no recordar un programa formativo como *Sábados de Súper acción*, que bajo ese título populista ofrecía desde *Psicosis* (1960) de Hitchcock, a películas abiertamente de clase B pero que tenían algún tipo de sustrato político. Por ejemplo *El hombre de dos cabezas* (1972), en la que a un negro le trasplantaban la cabeza de un blanco, o *Perro blanco* (1982) de Samuel Fuller, sobre un perro entrenado para atacar negros. O sea, fue una educación bastante completa (risas), en momentos donde por otra parte era casi el único acceso al mundo que teníamos. Ya en democracia llegaron las trasnoches del “Cine-club” de Salvador Sammaritano, pero para entonces ya estábamos en plena adolescencia y empezando a poder salir a la calle, en todos los sentidos. Después viene la literatura, también de un modo igualmente azaroso, a partir de revisar la biblioteca familiar e ir saltando de libro en libro, como haciendo links entre ellos. De Melville a Conrad, de Conrad a Hemingway y así.

E.T.: Pero me decías que en el medio del pasaje del cine a la literatura estuvo la historieta...

N.P.: Sí, de hecho me acuerdo que había una colección de clásicos adaptados, en una edición muy pulp, bien de kiosko. No sé si salía en Argentina. Cuando estuvimos brevemente en Montevideo, cuando mi padre estuvo coqueteando con la idea del exilio, un poco tardía y que le duró un verano, me hice con una pila de esas revistas que iban de *La Iliada* a *El Conde de Montecristo*. Obviamente no iba a estar Beckett, pero ese clasicismo ya estaba bastante desestructurado en esos cuadraditos salvajes. Creo que esa educación “a la que te criaste” hoy está de moda, posmodernidad mediante, pero entonces la vivíamos como una suerte de juego de aproximaciones. No teníamos conciencia de la mezcla de lo alto y lo bajo, pero a la vez buscábamos cierto orden. Tal vez por eso cuando tuve que elegir qué estudiar, elegí el cine como “carrera”. Di tres veces el examen en la Escuela del Instituto hasta lograr entrar y en el medio me metí a la Facultad para tener alguna otra base. Sin embargo, no elegí ni Filosofía ni Letras sino Comunicación, porque la sentí como una suerte de vía anfibia, algo que conectaba el mundo de las imágenes con el pensamiento, la Historia, la Sociología, en fin, haciendo una relación con el mundo real que era particularmente lo que me interesaba en el cine desde siempre, aunque sin pensar

en la distinción documental-ficción, que de todos modos me parece necesario preservar frente a la hibridez posmoderna. De ahí en adelante, vía la tesina que hice sobre Walsh, en algún momento incluso se me dio por hacer un trasborde a Letras...

E.T.: ¿Te pasaste de Comunicación a Letras?

N.P.: No, cuando estaba terminando Comunicación con esa tesina, sentí que había cosas que me faltaban. Por ejemplo, veíamos Semiótica y no Lingüística. Esa división del trabajo entre las universidades siempre me pareció un poco absurda, me resulta más interesante el *american way*. Tampoco había muchas Maestrías en esa época, así que hice unas cuantas materias un poco salvajemente, siguiendo las que me gustaban, pero como rompí todas las correlatividades al final me fui. Era un momento muy complicado. Terminé la ENERC en los Noventa, cuando el cine agonizaba. Fue literalmente un aprendizaje tipo “estética del hambre”, hasta que en ese momento bisagra esa generación alumbró el Nuevo Cine Argentino. Yo llegué tarde porque mi primera película recién aparece como 10 años después, cuando me reconcilié con el cine después del amor-odio que me produjo la escuela...

E.T.: ¿Actualmente sos profesor en la ENERC?

N.P.: Sí, mientras me dejen (risas). Siempre ligado a lo documental. Cuando entré di Realización documental y ahora estoy con Guión documental. A la vez dando en las sedes de las provincias una especie de materia totalizadora, donde se ve un poco de historia, un poco de teoría y un poco de práctica.

E.T.: Me decías que en un momento buscaste completar tu formación ¿participaste de talleres de escritura?

N.P.: Sí, pero en realidad fue más la experiencia antropológica de ver cómo era un taller de escritura. Como en tantos otros lugares, no encontré lo que andaba buscando, si es que existía. Tal vez no fue la mejor experiencia, porque hice el mítico taller del Rojas con Laiseca. A mí su método distante me resultaba un poco extraño. Una anécdota que recuerdo: escribí un cuento en donde los norteamericanos terminaban liberando Berlín por necesidades narrativas y Laiseca estaba espantado porque obviamente fueron los rusos en realidad, y a mí en ese momento me shockeó su apego al dato, habiendo fundado el “realismo delirante”. Pero tal vez en el fondo aprendí la lección y desde entonces practico ese apego y se lo exijo al documental. Porque algo de razón tenía, más allá de las salvedades de la ficción, como se ve en una encuesta que hicieron hace poco en la misma Europa, preguntando entre otras cosas qué incidencia habían tenido los norteamericanos en la victoria aliada, y por supuesto que el 80 % identificaba la caída de Berlín con el

Ejército de los Estados Unidos. Lo que demostraba la influencia el cine en la educación histórica...

E.T.: Los efectos de *La vida es bella* (1997), por ejemplo. Hay un trabajo muy interesante *Mi abuelo no era nazi. El nacionalsocialismo y el Holocausto en la memoria familiar* de que analiza en un momento cómo las manchas blancas en los discursos de los abuelos y de los padres van siendo rellenas con imágenes de los archivos audiovisuales, novelas, etc., poniendo de relieve la importancia del cine en la transmisión y la elaboración de la memoria familiar incluso.

N.P.: Sí, lo que es bastante llamativo siendo que hay imágenes documentales muy abundantes, o más abundantes que nunca en la historia, pero a la vez hay una sed de narratividad que se impone siempre, y ahí hay un trabajo ficcional en el peor y en el mejor sentido de la palabra, según los casos. Creo que en algún punto es inevitable, como saben los historiadores desde antes de Hayden White. Del mismo modo, un medio inicialmente documental como el cine se desarrolló a partir de la narratividad de la literatura, como muestra el famoso artículo de Eisenstein sobre Dickens y Griffith. La construcción del relato en el cine norteamericano está basado en la novela realista del siglo XIX. Después, la literatura aprendió del cine el montaje, las elipsis bruscas, un montón de cosas. Pero bueno, finalmente todos son textos en última instancia, y por eso hay préstamos, circulaciones, todo el tiempo un ida y vuelta permanente.

E.T.: En relación a esto que me venías diciendo, yo veía hace un tiempo la importancia de algunas películas para la generación de hijos de desaparecidos, las cuales les permitieron dar nuevos sentidos a lo silenciado o negado por los adultos. Por lo general en testimonios y obras aluden a *Blade Runner* (1982) o *Star Wars* (1977). Hace poco Emiliano Bustos me contaba de su fascinación al ver *El nadador* (1968). En *El país del cine* (2014) decís que “el cine fue la primera pantalla en la que aprendimos una visión del mundo, nos enseñó un lenguaje y una ética”, ¿cuáles fueron las películas que a una edad temprana te hicieron pensar o elaborar lo que fue el genocidio?

N.P.: Tendría que pensarlo mucho antes de intentar un corpus, en esa cita me refiero más a la influencia del cine clásico. Si tengo que pensar la relación entre cine y experiencia, creo que en nuestro caso hay que pensar más en géneros que en películas. Recuerdo por ejemplo otro de esos ciclos que al menos yo seguía con devoción infantil en plena dictadura, llamado “Viaje a lo inesperado”, al principio lo presentaba Narciso Ibáñez Menta. Eran películas de terror que daban por el viejo Canal 13 todos los sábados a las diez de la noche y no me lo perdía nunca. Si a todos los niños les atrae el cine de terror,

creo que en nosotros la atracción era doble y fatal, porque a través de esa imaginación nocturna hacíamos una elaboración del terror innominado que se vivía día a día. Esa aparente normalidad en la vida diaria cuando por supuesto sabíamos, como solo los niños en esa situación pueden elaborar, que vivíamos una especie de realidad esquizofrénica, donde bajo la falsa luminosidad del afuera habitaba lo siniestro. Entonces el terror era esa vía, como siempre lo ha sido, históricamente, de conexión con lo siniestro en el sentido freudiano. Las películas nos permitían temer sin ambages ni sutilezas. Ese laboratorio del miedo que eran las películas de terror nos ayudaba a lidiar con el horror verdadero. Curiosamente, es algo que aun veo presente en la mejor cineasta argentina, y una de las grandes cineastas del mundo que es Lucrecia Martel, ya que podríamos ver todas sus películas como películas de terror. Hay siempre un subtexto y un sustrato que se podría relacionar con ciertos fantasmas y ansiedades sociales, como si filtrara de un modo literalmente fantástico lo más oscuro del género. Por poner un ejemplo obvio, el inicio de *La ciénaga* (2001) se puede ver como una película de zombis: hay algo ahí, en ese extrañamiento, en el modo en que los personajes se mueven, que se puede ligar con el inicio de *La noche de los muertos vivos* (1968) de George Romero, que por otra parte también era una película política. Quiero decir, el género terror, como después lo descubrimos, era un género que muchas veces fue usado políticamente, sobre todo para sublimar lo que estaba sucediendo en eso que llamamos realidad. Tal vez por eso lo siento como un momento primario en relación con la experiencia como espectador, es decir, no sé si recuerdo otras cosas con la misma intensidad, salvo experiencias concretas del mal. Paradójicamente, esas películas aparentemente delirantes, para volver al concepto de Laiseca, podían estar diciendo más sobre la realidad que los diarios.

E.T.: ¿Has leído algo de la denominada por la crítica “narrativa de hijos”? ¿Qué opiniones te merece la lectura de ese corpus?

N.P.: Siempre está mal generalizar dice el dicho, pero hasta la crítica lo incumple, a veces con razón y a veces por pereza o necesidad. Lo que yo encuentro, ante lo que se suele agrupar en ese corpus es, salvo excepciones, algo que me irrita mucho, lo que tal vez no sea la mejor postura crítica pero es biográficamente inevitable, y es algo en el tono, una suerte de entonación o *mood* infantil o infantilizado. Una especie de imposibilidad de salir de cierta escena primaria, a pesar del *acting* de superación o como *reacting* de superación, cuando la verdadera superación, vital y estética, sería escribir de otra manera. Creo que esa marca generacional, bastante ligada al clima de los Noventa que la prohijó, es una especie de respuesta reactiva al discurso paterno, identificado con cierto setentismo

literario, sea vía Walsh o Lamborghini. Y eso es también lo que veo como una falla de la crítica, en vez de contentarse con encontrar un corpus debería desarmarlo y cuestionarlo. Habría que empezar por definir qué sería eso de una narrativa de hijos, porque no veo conexión profunda entre *La casa de los conejos* y *Una muchacha muy bella*, por ejemplo... Lo único que veo es ese mencionado tono en común, aunque tampoco es lo mismo el *Diario de una princesa montonera* que *Los topos*...

E.T.: Vos presentaste *Los topos*.

N.P.: Sí, ahí jugué un poco con esa distinción entre los hijos frankensteinianos, un discurso reactivo, la pura negación; los replicantes, la pura asimilación y los mutantes, una mirada crítica que a la vez asume esa herencia, que no la niega ni la mistifica. Pero asumir esa herencia implica, volviendo a Basho, buscar lo mismo que ellos buscaron, no significa retomar la lucha en esas mismas condiciones y bajo los mismos presupuestos. En todo caso, se trata de repensar cómo sería eso hoy.

E.T.: Esta voz infantil marca el tono y es precisamente uno de los tópicos en obras como *Infancia clandestina* (2011), *Pequeños combatientes* o *La casa de los conejos*.

N.P.: En el cine es peor, es más homogénea y evidente esa operación porque muchas veces se utiliza literalmente a un protagonista infantil, sin ninguna distancia. Y toda la mirada de la película está puesta en ese punto de vista infantil, o jugado desde ese lugar, por lo que está trabajando sobre una cierta identificación directa entre espectador y protagonista: el público se compadece del niño inocente y a través de esa catarsis asimila esa inocencia para sí. Por lo demás, lo problemático en esa especie de infancia perpetua es que se mantiene a medida que esa generación envejece, lo que es literalmente monstruoso...

E.T.: Relacionándolo con lo que me decías a propósito del cine, parte de este fenómeno también estuvo impulsado por grandes editoriales como Mondadori, Alfaguara o Edhasa que los convirtieron en éxitos de ventas, publicaron a Ernesto Semán, Félix Bruzzone, Raquel Robles, Laura Alcoba pero también novelas que utilizan de alguna manera la misma voz generacional, pienso en Patricio Pron, Federico Jeanmarie, Leopoldo Brizuela por ejemplo. Novelas que desde un punto de vista estético son totalmente disímiles como por ejemplo *Soy un bravo piloto de la nueva China* o *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* pero que son leídas sin un distanciamiento crítico, como parte de una cadena equivalencial justificada por la pertenencia a un corpus.

N.P.: Sí, pero además hay una apelación estética que tiene que ver con una vampirización de la experiencia y cierta estetización de la memoria, con todas sus variantes para bien o

mal. Digo: no todas buscan esa especie de objetivación poética del pasado, como la novela de Julián López, *Una muchacha muy bella*. De todos modos, la cuestión es cómo discutir con los padres saliendo del lugar del hijo, como ya se lamentaba Hamlet. Hay algo en toda esa narrativa, y en cierto cine también, que no logra salir de esa condición de hijo, por decirlo así. Encima la convierte en una especie de identificación tramposa. Todos tenemos padres y todos mueren tarde o temprano. Lo que sin duda hace que pueda funcionar en términos de mercado, pero como arte no solo es poco interesante o estimulante, sino un poco abyecto en algunos casos. En el mejor de los casos, es como una mirada fantasmal sobre el pasado, que pese a su aparente distancia crítica no logra articular ni algo nuevo, ni una posición propia. Para decirlo en términos hegelianos, siguen presos de esa mirada.

E.T.: Bueno, la escena final de *Una muchacha muy bella*, remite de alguna forma a una película, *Buenos Aires viceversa*, y a la relación entre el personaje de Vera Fogwill y el niño en situación de calle. Es la escena más polémica de la novela porque la risa del cartonero al ver al protagonista, hijo de madre desaparecida, discute la idea de quién es la víctima o a quien le cabe ese rol. Hace dos años vino Julián López a dar una charla a la Facultad de Humanidades y había en el público un hijo, que había militado en H.I.J.O.S., que manifestó que le había gustado mucho la novela, López se sorprendió y dijo algo así como que cuando terminó el libro pensaba que ese final no se lo iban a perdonar los hijos.

N.P.: Yo no le perdono nada, ni el pie de imprenta (risas). Ahí lo preocupante es qué se está leyendo en ese cruce de miradas. Porque hablamos en muchos casos de películas o textos que han sido elogiados por la crítica y muy consumidos por el público. Creo que Gamerro dio en el clavo cuando en *Facundo o Martín Fierro* habla, en referencia a esa novela, del “deseo de ser hijo de desaparecidos”. Podría decirse lo mismo de películas como *La idea de un lago* (2016), de Milagros Mumenthaler, que pareciera que solo busca transmitir esa experiencia, cosa doblemente inútil, porque no tiene ningún sentido transmitir esa experiencia aún si fuera posible. Por otro lado, porque no es una instancia superadora de esa experiencia sino al revés, una especie de juego catártico completamente conservador, mirándolo y pensándolo desde la crítica que se podría hacer brechtianamente de toda esta reventa o apropiación. Incluso algo de eso se produce en una novela como *Los topos*, la novela que aparentemente abriría la posibilidad de repensar el tema de otra manera y que se vuelve problema cuando se canoniza, como sucedió con *Los rubios*. Lo que supuestamente venía a ser un gesto disruptivo se vuelve nuevo canon

y se cierra en un lugar de cierta comodidad. Ahora todos nos podemos reír y hacer chistes sobre desaparecidos digamos, si lo que vamos a habilitar es una mirada que nos desculpabiliza... Yo creo, en cambio, en ese viejo interrogante moderno, en la vieja pregunta sartreana sobre la responsabilidad, del que escribe y el que lee. Me parece que lo que se ha hecho a partir de la lectura mercadotécnica de esos textos es deglutirlos y despojarlos de lo que tenían en algún caso de inquietante, para convertirlos en un mero gesto autoparódico.

E.T.: Ese gesto fue aprovechado de alguna forma por la derecha literaria, por ejemplo con Pola Oloixarac y *Las teorías salvajes*, esa novela que fue leída en consonancia con *Diario de una princesa montonera*, como parte de un nuevo cambio de paradigma en el abordaje a los Setenta.

N.P.: No se puede salir de la tragedia con una farsa. Habría que relacionar todo esto con la discusión de los años kirchneristas y la aparente búsqueda de desmitificar el pasado. Lo que sigue faltando es una distancia crítica con el pasado que no implique una renuncia a asumir el pasado. Ahí es donde veo la gran falta, en general, en la literatura y en el cine argentino. Lo asombroso es que se critica cierta uniformidad setentista con una absoluta falta de variedad en las respuestas. Frente a esa aparente homogeneidad del pasado hay una especie de homogeneidad del presente, no hay muchas variaciones. Y dudo que alguien pueda encontrarla retrospectivamente, como hoy podemos hacerlo con los '70.

E.T.: Y saliendo de lo que es la narrativa de hijos, qué autores te interesan en el abordaje y las elaboraciones que hacen de los Setenta, Kohan, Gamberro, Heker, etc.

N.P.: En esa generación intermedia veo más variedad, acaso por esa condición anfibia. La que más me gusta de Martín Kohan es *Museo de la revolución*, pero porque es una reformulación de la vieja novela de ideas, siguiendo al Piglia de *Respiración artificial* y la herencia de Viñas. Pero siguen siendo excepciones a la regla, no sé si hay tantos de esos intentos. Y es un tipo de aproximación que sigue faltando, hoy hay más impresionismo que otra cosa. Todas estas obras que mencionamos no dejan de ser, libros o películas, objetos que trabajan con la experiencia en un nivel muy superficial, donde no hay demasiadas preguntas ni profundidad en las preguntas, solo son modos de nadar sin ahogarse, pero no sé si alcanza con eso. Tampoco con hacer la novela de la dictadura que Aira no escribirá...

E.T.: Algo de esto ya aparecía en la polémica de Fogwill con Pauls, cuando diagnosticaba que la literatura de la desapariciología no se podía leer.

N.P.: Fogwill era un tirabombas, pero hoy hasta falta un Fogwill, alguien que escriba el “otro orden de cosas” de los Noventa hasta hoy. Del otro lado, tampoco veo a los herederos de Viñas, porque en ese caso tampoco alcanza con copiar el gesto. Tabarovsky o Kohan podrían acercarse a esa dupla, o al menos tener esa ambición, pero en los más jóvenes no veo nada parecido. Ninguna voluntad de articular ideas, lecturas, problemas. Solo un metódico plan de evasión, como en Mauro Libertella. En el cine pasa algo parecido, como si todo fueran imágenes degradadas de algo anterior que subyace, vencido.

E.T.: ¿Leíste la crónica de Sebastián Hacher *Cómo enterrar a un padre desaparecido*?

N.P.: Sí, pero no lo tengo presente como poder decir algo al respecto, lo que tal vez hable del libro. Asumo que leo todo el tiempo con sospechas y excesivas expectativas, más en estos casos. En lo que a mí respecta, no me siento representado por ninguna de esas voces. Con lo cual debo pensar que si esa “literatura de hijos” no me incluye, no se puede pensar como un corpus cerrado y que da cuenta de una cierta totalidad. Tampoco implica que alguien escriba ese libro “faltante”, o que yo sepa cómo hacerlo. Ese es otro problema que encontramos muchas veces, entre la idea y la realización, por eso hay escritores que nos gustan más como críticos, como sucede con el querido Viñas.

E.T.: Lo que veo, que también lo hablaba con Bustos, es que hay una falta de pensamiento crítico sobre la propia obra.

N.P.: Ciertamente, me parece que pasa en todos los ámbitos. Poca autoconciencia crítica de la propia tradición, también de cómo inscribirse en ella. Tal vez porque solo se piensa en agotar la edición, tener una buena reseña y con eso alcanza. Al lado de eso, leo los diarios de Walsh y es para llorar: uno se cuestionaba demasiado y los otros tan poco. Walsh, para mal o bien, se hacía preguntas sobre su práctica. Qué escribir, para quién, cómo. Acaso por eso dejó restos más que una obra completa, pero los fragmentos que dejó todavía siguen teniendo una incandescencia –para decirlo a lo Sarlo aunque no lo aplicaría a esto seguramente– que no encuentro en nada de lo contemporáneo. Pero no por la propia experiencia de Walsh, porque no estoy siquiera en la biografía o los tiempos de Walsh, estoy pensando simplemente en un texto como “Esa mujer”. Al lado de ese cuento, todo me parece una mariconada, si se me permite la incorrección, una literatura sin cuerpo más que sin atributos. Y no se puede excusar la época. No le podemos echar la culpa a la dictadura, ni al menemismo ni al macrismo, o lo que sea nos depare el destino, por esa falta de tensión muscular en las obras. En todo caso, siempre hay excepciones, ¿pero dónde está esa herencia? Todo parece trabajado en función del mercado desde el

vamos: desde la producción, desde los talleres literarios, todo viene macerado, como si no hubiera nada visceral y real, como si todo viniera prefabricado para evitar cualquier sorpresa, cualquier ripio y por lo tanto cualquier descubrimiento. Algo que no sea la mera repetición y la mera corrección o la mera complacencia.

E.T.: En *M* (2007) te propusiste plantear interrogantes que interpelan al espectador sobre su propia responsabilidad como sujeto de la historia.

N.P.: Sí, aunque a la vista de los que ha sucedido desde entonces, me quedé corto... La película, que por entonces no era más que un registro informe se filmó en 2004 y se estrenó en 2007, por lo que ya tiene casi 15 años y es casi un testimonio de otra época. Por supuesto que todo documental tiene algo de diario filmado, en el sentido de que tiene algo de registro epocal, pero a la vez uno espera que lo trascienda para no quedar avejentado. En esa doble confluencia viven los mejores documentales, los mejores trabajos de no ficción. Pienso en *Operación masacre* de Rodolfo Walsh, un texto que seguimos leyendo porque es literatura y no solo periodismo, aunque sea un texto escrito y reescrito al calor de los sucesos. Probablemente si uno hiciera una película como *M* todos los años habría variaciones, distintas decisiones, porque dependería mucho de un estado del presente que va cambiando junto con la propia conciencia. Hoy, en ese sentido, me parece una película muy lejana de este momento regresivo que estamos viviendo. Si muchos de los presupuestos y de las preguntas que la película se hizo no tuvieron desarrollo bajo el kirchnerismo por distintos motivos, ahora mucho menos aunque sea por motivos opuestos. La película cerró un ciclo, no tuvo continuidad. Digo, pensé esa película con conciencia de *Los rubios*, de *Papá Iván*, queriendo darle no un cierre sino una vuelta dialéctica en esa especie de proceso que las películas de algún modo venían haciendo desde *Juan, como si nada hubiera sucedido* (Echeverría, 1987) o *Montoneros, una historia* (Di Tella, 1994). Me da la impresión de que no hubo después películas que prosiguieran o dieran una vuelta de tuerca más, como yo mismo intenté con las anteriores. No es, por supuesto, que no hayan habido otras películas “sobre la dictadura”, sino que esas películas volvían a un punto anterior. Nunca se avanzó demasiado, por cuestiones tanto intrínsecas a ciertas limitaciones de los propios cineastas como también al contexto. Mi contexto fue el primer año del kirchnerismo, cuando ni siquiera se llamaba así y cuando ni siquiera sabíamos a dónde iba, como da cuenta la discusión final que aparece en la película. Yo decidí que esa salida de la crisis del 2001 era el momento preciso para volver a hacer un montón de preguntas que me había hecho a lo largo del tiempo de un modo inconexo y sin respuestas satisfactorias. Se había producido la anulación de las

leyes de Obediencia Debida y Punto Final, por lo cual habíamos podido reintentar abrir la causa judicial, por eso la película nace como una especie de registro de esa investigación propia que tenía como fin aportar datos a la Justicia. Después, previendo que esa vía judicial no iba a tener mayor avance, terminar la película fue un modo de obtener al menos un objeto autónomo que de algún modo cerrara ese ciclo personal y preservara algunas cuestiones para quien quisiera retomarlas. Mi primera intención era seguir la pista represiva, un poco como en *Juan, como si nada hubiera sucedido* (1987), pero como nunca llegamos a saber ni dónde había estado detenida mi madre, en un momento la investigación empieza a girar sobre los momentos previos a su desaparición y a esa militancia previa, y se concentra en algo que en ese momento para mí recién se había empezado a hablar en los Noventa a partir de *Montoneros, una historia* (1994) de Andrés Di Tella y *Cazadores de utopías* (1996) de Blaustein, dos películas antagónicas que pedían respuestas. En ellas, y por supuesto en libros como *La voluntad*, se empieza a hablar de la militancia o a pensar en términos de esa militancia, pero aun sin una distancia crítica con esa militancia, salvo en casos de notorios exilados, como Pilar Calveiro en *Política y/o violencia* o en Juan Gasparini con *Montoneros final de cuentas*, textos fuertemente críticos del momento militarista de las organizaciones de los Setenta. De algún modo, a partir de ahí lo que yo quise hacer fue, para diferenciarme de intentos anteriores, no tratar de buscar inútilmente a las cabezas de esas organizaciones sino a aquellas personas que habían conocido a mi madre y que por lo tanto pertenecían a un nivel de militancia intermedio y de base y mantenerme un poco en esa área, indagando en sus experiencias sin idealizarlas ni negarlas.

E.T.: Varias críticas a la película hacen foco en el borramiento de la figura de tu padre, sobre todo a partir de la crítica que realizás a Maquita que se niega a testimoniar porque según dice está bajo un tratamiento oncológico...

N.P.: Ahí es donde juega la ficción, porque en ese caso el dato era menos importante que la coherencia narrativa. Esa discusión con mi hermano se refería a otra persona y es anterior a la charla con Marquita, pero en el montaje la hice sucederla por claridad expositiva de la discusión general. Para mí lo central era hacer foco en aquellos que, habiendo tenido una participación en la militancia de los Setenta, 30 años después se hacían los desentendidos, o en todo caso no se hacían cargo de su propia historia. Incluso, como en muchas otras discusiones de la película, a riesgo de quedar yo como una especie de villano, tal como señala Fernando Peña en su libro. Me parece que era uno de los riesgos a correr, empezando por no usar la típica voz en off explicativa que bajara línea

todo el tiempo desde el “yo”, que es lo que para mí define el llamado documental subjetivo. Aquí ciertamente hay momentos donde yo tomo la palabra, pero en una película de dos horas y media serán 15 minutos en total. *M* es una película coral, que le da la voz a los otros y en la que simplemente hay un investigador que va articulando esos discursos. Pero cada uno de los que hablan tienen oportunidad de decir lo suyo, y el espectador de sacar sus propias conclusiones.

E.T.: ¿Sentís que de haber entrevistado a tu padre hubieras caído en un subjetivismo como el que le criticabas a *Los rubios* (2003) de Albertina Carri o a *Papá Iván* (2004) de María Inés Roqué?

N.P.: No, la subjetividad está en el uso de una voz en off anclada en el yo, no en los entrevistados. En el caso de mi padre, nunca quiso hablar demasiado de la cuestión y por supuesto no lo iba a hacer para la película. Pero curiosamente los críticos no leyeron que mi diatriba contra los que no hablan es un sayo que también les cabe. De todos modos, como muchas veces sucede, esa ausencia fortalece el punto de vista de *M* más que debilitarlo, porque está claro que mi padre es una de las ausencias que habitan la película y a la vez no hay nada que él pudiera haber agregado que no estuviera ya en los testimonios familiares que aparecen y suplen perfectamente su voz, donde incluso se habla de él. Con lo cual, en términos de datos, nada se perdió. De todos modos ahora estoy volviendo sobre él, por las circunstancias de que tiene una enfermedad neurológica, degenerativa, de su memoria. Entonces, estoy con un proyecto nuevo a partir de las películas familiares que utilicé en *M*, de las que tengo mucho más material que el que aparece ahí. Esta doble unión entre la pérdida de la memoria de mi padre y lo que pareciera actualmente ser la pérdida de memoria del país, es lo que motivó mi deseo de volver sobre el tema, y de algún modo cerrar así esa trilogía involuntaria, parafraseando a Levrero, en que han devenido estas películas que he hecho hasta aquí. *Tierra de los padres*, si bien es formalmente muy diferente, vuelve al cementerio que aparece en *M* y trabaja históricamente algunos temas que ya estaban ahí, expandiéndolos hacia el pasado. Esta última va a ser una especie de retorno al presente, pero desde la distancia que esa memoria filmica deja como huella. En cierto modo, creo que esa búsqueda continuada es parte de la vitalidad del documental, sin que sean estrictamente documentales puros las películas. Curiosamente, este proyecto surgió mucho antes de ver la última película de Albertina Carri, *Cuatreros* (2017), a la que podría responder, como *M* a *Los rubios*. No es una vuelta a filmar lo mismo porque es imposible y no tiene sentido, pero sí a seguir en esta dimensión de cine-ensayo, involucrando lo que está sucediendo en el presente

aunque uno no hable necesariamente del presente. De hecho en *Tierra de los padres* era algo así, aunque no se menciona nunca el kirchnerismo es una película sobre “la grieta”, por mencionar esa metáfora lanatiana...

E.T.: Creada por una película también ¿*La grieta 1976-2006* (2007) no?

N.P.: No conozco esa película, pero creo que hay que atribuir el éxito de la metáfora a la estructura mediática que cobijó al converso Lanata. Una metáfora banal para un periodista cualquier. No hace falta haber leído a Viñas ni a los revisionistas para saber que es mucho más antigua. Lanata solo la popularizó como relato poskirchnerista o premacrista. *Tierra de los padres* fue de algún modo una respuesta a ese malestar en la cultura. A partir de la ya famosa disputa con el campo aparecen los discursos que muchas veces retoman literalmente citas de la historia argentina y de algún modo eso me indujo la forma que tenía que tener esa película en particular. Cada película debería buscar, aunque no siempre encuentre, su propia forma.

E.T.: Hay una constante que percibo en tu obra, visual y escrita, que es la del trabajo con el fragmento, de hecho tu primer libro se llama *Restos de restos* (2012). Hay un trabajo con restos de proyectos que encuentran su lugar en una película o en un libro pero que sin embargo permiten hilvanar toda tu obra y dejan ver una coherencia y una apertura siempre renovada a problemas fundamentales como la tradición, la identidad, la historia, etc. Incluso hay un fuerte trabajo crítico sobre tu propia producción, como por ejemplo en *El país del cine*. En este sentido, ¿pensás tus intervenciones como parte de una misma obra?

N.P.: Ese libro se llama *Restos de restos* porque yo había escrito, incluso antes de *M*, una especie de diario novelado que se llamaba “Restos”, que en algún momento tuve la peregrina idea de publicar y nadie lo quiso, por suerte. Esa versión resumida surge a pedido de Julián Axat para la colección Los Detectives Salvajes. Son textitos extraídos de ese texto previo mucho más extenso, mucho más deslucido y desequilibrado. Desde entonces hasta acá, nada fue meditado ni previsto, por lo que hoy inevitablemente me mantengo abierto y escéptico ante cualquier proyecto, hasta que yo mismo me asombre con la forma final que va tomando. Siempre hay mucho de cosa aluvional, para recién en un momento posterior a la escritura o registro ver qué me está diciendo ese material y articularlo, ponerlo a dialogar con otros, encontrarle un sentido nuevo.

E.T.: ¿Vos ya conocías la colección de Los Detectives Salvajes?

N.P.: Con Julián ya no recuerdo como nos conocimos. Seguramente fue después de que yo hiciera *M* y él estuviera embarcado en ese proyecto editorial, pero de ahí en más nos reunieron las afinidades electivas...

E.T.: Primero participaste en la antología *Si Hamlet duda le daremos muerte*.

N.P.: Sí, eso fue lo primero publicado, pero ya veníamos hablando porque yo le pasé ese manuscrito previo, que a esa altura solo era para mí una suerte de borrador para la película, una suerte de decantado previo. Ese manuscrito estaba impregnado de voz en off, para decirlo en términos cinematográficos, era una especie de diario que finalmente me ayudó a desembarazarme en *M* de ese yo para asumirme como un personaje más. En un primer momento se me hacía imposible hacer esa película sin recurrir a esa voz, pero se convirtió en un desafío cuando me di cuenta que había que eliminar todo eso como un resto, precisamente. Del mismo modo, Julián me obligó a volver sobre esos restos y hacer otra cosa, ya ahí con cierta consciencia del fragmento, que es algo que a mí ya me empezó a interesar desde lo formal y que aparece ya en *Tierra de los padres* con autoconciencia benjaminiana, si se me permite. Pero *Restos de restos* sigue siendo un resto para mí, por más de que exista como libro, lo veo como algo marginal, no porque me sienta más cineasta que escritor, de hecho cuando tengo que poner profesión en una planilla pongo “docente”. Pero en todo caso, siento que las películas, aún con todos sus defectos y problemas, están más cerca de un plan, de lo que quería decir, que lo que he logrado por escrito, sea en *Restos de restos* o *El país del cine*, que también es una reunión de textos diversos que no habían sido pensados como libro. De algún modo, encontraron también su articulación una vez que decidí hacer una lectura del cine argentino a partir de lo que fui escribiendo a lo largo de los años, repensando también el tema de las generaciones, de los padres y los hijos, pero ya en ese punto específico que es el cine y la crítica de cine.

E.T.: En *El país del cine* veo que hay una marca fuerte de David Viñas a la hora de pensar las tradiciones en término de generaciones y en la utilización del ensayo también ¿no?

N.P.: Sí, para mí siempre hay que reivindicar a Viñas, aunque hoy parezca más fácil tratar de quitárselo de encima, como pasa más culposamente con Borges. Más cuando en el cine nos faltó un Viñas, ojalá hubiéramos tenido ese padre vigoroso con el que pelearnos, pero no lo tuvimos o no pudimos tenerlo. Me parece muy bien discutir a Viñas, sobre todo sus lecturas del siglo XX, esa forma irreverente de articular y de pensar las genealogías. La idea de que toda nuestra tradición está atravesada por la violencia me parece central e iluminadora para cualquiera que se quiera meter con la historia argentina.

E.T.: Volviendo a *Restos de restos*, “Casas marcadas” y “Carta a los padres” parecen textos elaborados para realizar un film sobre Rodolfo Walsh. ¿Existió ese proyecto?

N.P.: Bueno, como decía Truffaut, sucede que por cada proyecto que uno logra realizar hay diez que duermen en el cajón por distintos motivos. Efectivamente, después de

haberlo leído, trabajado y discutido tanto, esperaba poder hacer algo con Walsh. El punto de ataque iba a ser su relación con su hija Vicki, a través de las cartas que le escribió al enterarse de su muerte. Se trataba de reconstruir ese diálogo de fantasmas, a partir del presente ignorado de la casa donde tuvo lugar el operativo que Walsh relata en la más famosa de esas cartas. De hecho así se iba a llamar la película: *La casa de la calle Del Corro*. Pero no terminé de encontrarle la forma...

E.T.: ¿Lo habías pensado como documental también?

N.P.: Sí, porque el documental te obliga a pensar desde el presente. Por eso necesitaba que participara algún implicado directo, como la hija de Vicki. Necesitaba un tercer punto fuerte para ese vértice generacional y no lo terminé de encontrar, o de articular esa idea central. Como decía antes, me parece que las mejores películas o las que se justifican, son las que están buscando su propia forma, las que tienen que pensar la forma para ese objeto en particular que va a ser creado. Por eso en las dos películas que hice y en la que estoy haciendo ese siempre ha sido el problema central, aunque no siempre lo advertí desde el inicio. Tenés una serie de temas, de ideas y la cuestión es cómo articular eso sin reproducir lo que ya se ha dicho ni caer en la complacencia o la pereza posmoderna. Para hacer lo que ya se hizo que lo haga otro, yo no tengo ganas de hacerlo. En esta película sobre Walsh hay un núcleo central para repensar esta cuestión genealógica de los Setenta, no solo a partir de los textos de Walsh sino también a partir de cómo fueron leídos esos textos por Sarlo, Piglia, etc.

E.T.: Textos como “Campo”, “Parque de la memoria” y “24 de marzo de 1996” afrontan en distintos momentos los límites de las políticas monumentarias de la memoria y las conmemoraciones parece que propusieras que no hay mejor memoria que una acción crítica sobre el presente.

N.P.: Sí, aunque ese contratópico no deja de ser otro tópico a su vez, lo que es el verdadero problema. Porque la literatura antimemorialista se ha convertido también en otra biblioteca con tanto peso como la propia biblioteca memorialista. Es muy difícil escapar de esa especie de serpiente que se muerde la cola. Me parece que, en todo caso, de eso se trata: de recordar y a la vez distanciar e interrogarse sobre cómo recordar. Es decir, ese momento negativo, brechtiano, adorniano, crítico, introducido en el mismo acto de recordar. Esa me parece una constante, ya sea en los textos o en las películas, que podría articular todo lo que hice o trato de hacer. Todos sabemos eso, estamos conscientes de los peligros del memorialismo pero no sabemos cómo salir del problema, lo que me recuerda un poco a la vieja discusión sobre los límites de la representación, son como discusiones

hermanas. Mi postura es que siempre hay que encontrar modos de poder representar lo irrepresentable, en todo caso trabajándolo como un interrogante o una crítica a la representación, pero sin dejar de hacer el intento. Porque, del mismo modo, muchas veces la crítica al memorialismo se confunde con las críticas a la memoria misma, y ahí hay un problema. Pienso en las posiciones del último Todorov, sobre todo en esa nota funesta que escribió sobre la Argentina, para solaz de los asesinos de la memoria. Rescato lo que propone como “memoria ejemplar” en un texto anterior. La dificultad siempre está en cómo hacerlo sin caer en lo marmóreo o en el abismo simétrico de la banalidad. Lo digo como joven díscolo de los Noventa, como Axat o Bustos. Creo que lo que nos unió fue una especie de reacción a esa especie de peste generacional que fue la anomia de los Noventa, tanto en parte de la literatura como en el cine argentino. Lo que hay que empezar por distinguir son las cosas valiosas de aquellas que simplemente más que venir a inquietar los Noventa fueron poéticas hijas de los Noventa. Incluso muchas con una pátina supuestamente crítica, venían a proponer una despolitización, una deshistorización no pedir más que lo posible. Creo que estamos metidos todavía en ese problema y lo veremos mucho más en el contexto actual en el que estamos metidos hoy, donde nos espera o un revival de los Noventa o alguna instancia de resistencia verdadera.

E.T.: En relación a esto, me llamaba la atención en “24 de marzo de 1996” la desmitificación que realizás ahí de una conmemoración que marcó un antes y un después en las lecturas sobre cómo pensar los Setenta, pienso en Ludmila Da Silva Catela que pone el foco en la emergencia de los H.I.J.O.S. o en Daniel Feierstein que habla de una puesta en crisis del modelo explicativo hegemónico de la teoría de los dos demonios que propició una nueva elaboración en la sociedad del posgenocidio, que empieza a dudar no solo del rol de toda la sociedad como víctima sino que también comienza a buscar responsabilidades en la misma sociedad civil. Desde tu lugar de testigo de ese acto, digo, ves todo como con una pátina de simulacro, la lectura que realizaste *in situ* contrasta bastante con lo que dicen estos autores.

N.P.: Bueno, es que siempre es diferente la experiencia *in situ* que las lecturas posteriores... Aunque yo discuto mucho con el paternalismo del que estuvo ahí y cree que por eso es el único que puede hablar de la Historia, no puedo dejar de ver ese desfase. El punto, en todo caso, es tener una mirada siempre crítica con los propios “vientos de la Historia”, aunque muchos prefieran la automitificación. Yo no fui un militante de H.I.J.O.S., sino alguien que anduvo dando vueltas por ahí y que asistió a ciertas reuniones, a ciertas marchas y contramarchas, siempre con una cierta distancia crítica. No deja de

ser cierto que la aparición de H.I.J.O.S. señaló un momento contestatario en medio de la anomia menemista, pero nada queda congelado en su mejor época ni podemos hacer una lectura fiel viendo solo su mejor perfil. Lo que yo recuerdo de los Noventa son las discusiones, las que se pudieron dar y las que no, y por eso me animé a discutirles a los ex militantes de los Setenta una mirada ensimismada sobre su tiempo. Nunca hay posiciones en bloque, uno tampoco puede hacer lecturas tan lineales si quiere ser fiel a los hechos. En ese sentido, no sé si los veinte años del golpe fueron un parteaguas, no sé si esa fecha o alguna en particular, aunque siempre necesitemos periodizar. Hubo en todo caso etapas, momentos de apertura y otros de cierre. Por ejemplo, recuerdo muy claramente, tener la conciencia de que el escrache podía llegar a ser un problema en determinado momento. H.I.J.O.S. tenía una articulación en Comisiones y todo el mundo quería ir a la de Escrache, por lo que una de las actividades, una de las opciones, de pronto se convirtió no en la única pero sí en la más popular, hacia adentro y hacia afuera que de algún modo identificó a la propia organización con esa actividad. Una actividad muy limitada, como toda acción directa. Porque si bien en un primer momento el escrache fue criticado por Mariano Grondona bajo la admonición de que era una práctica “fascista”, algunos años después fue tomado, como era de esperarse, por la propia derecha. En el 2001 aquello que había sido tan combatido y reprimido se convirtió en una suerte de catarsis popular y ahí se empezó a vaciar de sentido, hasta terminar en el día en que lo corrieron a Kicillof en Buquebus, digamos, y alguien lo llamó “escrache”. Esa deriva debió ser pensada, pero HIJOS mismo fue, en muchos sentidos, una acción sin pensamiento. Al menos era la sensación para alguien como yo, que era un poco mayor a los casi adolescentes que se sumaban imparablemente a sus filas sin saber muy bien a qué. Engorde que no terminó en tragedia como en los Setenta pero casi a tono con la farsa de los Noventa. Lo que me disgustaba era que en vez de problematizar ciertas cuestiones se las obturaba, con la excusa de la unidad de acción o la vieja cantinela de no hacerle el juego a la derecha, o sin siquiera hacerse cargo. Nunca llegó a darse una verdadera discusión sobre la “lucha” de nuestros padres, lo que era reivindicable o discutible... Hizo falta ahí mismo construirse un relato mítico, como siempre sucede ante un enemigo externo. En cierto modo, algo parecido sucedió con el kirchnerismo que encontró allí algunos de sus militantes. Yo, sin dejar de creer que fue todo a la izquierda que pudo girar la Argentina pos2001, también creo que pudo cerrarse menos y confiar más en la discusión abierta. Una película como *M* se dio justo en ese momento bisagra, cuando creí que podían abrirse una serie de discusiones que se venían dando en algunos libros y

ámbitos. Pasó todo lo contrario: se abrieron discusiones pero en términos vencidos, y a la vez volvieron los viejos dogmatismos. Un año después del estreno fue la crisis del campo y ya no pudimos salir de las meras posiciones antagónicas más que por derecha. Finalmente, el macrismo fue el mejor lector de Laclau y Schmidt. Se construyó una especie de contrarrelato M, donde alcanza con mencionar la letra K para estigmatizar y obturar cualquier tipo de reflexión.

E.T.: Bueno, las lecturas que hicieron de *Tierra de los padres* en *El Amante* fueron interpretaciones totalmente al margen de lo que planteaba la película.

N.P.: ¡Es que ni siquiera se animaban a decir que estaban discutiendo el kirchnerismo a través de mi película! Fueron tan cobardes como hipócritas, a la luz de la militancia macrista actual de esos críticos. Nunca se mencionaba la K pero prácticamente me estaban tratando de “oficialista”, lo cual hubiera sido más fácil de rebatir si se hubieran animado abiertamente a proponerlo, del mismo modo en que ahora no pueden rebatir su propio oficialismo. De hecho, fue una muestra previa de lo que ahora estamos viviendo más dramáticamente, esto de adosar una sospecha y condenar, sin argumentar en lo más mínimo. Lo peor de todo es que esa actitud excepcional ha permeado hasta en la academia, si uno piensa en figuras grises como Novaro o Romero y de ahí para abajo en toda la discusión pública, degradada por todos los medios. En ese sentido, estamos en un momento completamente protofascista en lo cultural, y por eso hay que volver más que nunca a Brecht, a Gramsci, a Benjamin...

E.T.: Algo similar ocurrió en el blog de Irene Gruss cuando retoma la reseña de Diego Erlan en la revista *Ñ* sobre la presentación de *Si Hamlet duda...*

N.P.: Es que esa presentación pecó de ingenua. O simplemente prefirió ser medida por el gesto que por lo que quiso discutir, para lo que no hubo lugar. Muchos se quedaron con la foto del libro guillotinado y no con lo que se dijo en esa presentación, o en el mejor de los casos nunca entendieron cuáles eran las ideas que había y hay detrás del gesto. Pero bueno, esa cosa reactiva es inevitable, no es la primera vez que se guillotina a los guillotinadores y en vez de discutir se cercenó la polémica. Pero como la Historia nunca se detiene, hasta el guillotinado hoy se ha vuelto farsescamente revolucionario. Hace unos días salió en *Perfil* una nota sobre la represión que sufrió el mismísimo Fabián Casas en una de las marchas al Congreso, diciendo orgulloso que le habían tirado gas pimienta luego de levantarse la remera y decirle al policía “yo tengo un chaleco moral”... El máximo representante de la poesía de los Noventa, veinte años después termina en una manifestación, y evidentemente le faltaron varias, porque tuvo una actitud un poco

infantil izquierdistamente hablando. De todos modos, lo importante es si la obra de Casas se va a resignificar a la luz de esa experiencia, si es que logra sacar alguna conclusión sin chaleco ni moral. Porque no se trata de que tenga que escribir poesía militante, sino simplemente asumir que uno está en el torbellino de la historia. Con o sin chaleco y moral.

E.T.: Hablando de literatura, ¿qué autores te atraen actualmente? No te preguntaría sobre autores cinematográficos porque creo que en *El país del cine* sos bastante claro en cuanto a preferencias, de hecho la genealogía que diseñás indaga en algunas afinidades electivas.

N.P.: Sí, el mapa del cine lo tengo más claro, mientras que mi conocimiento de la literatura argentina contemporánea es bastante lateral y nada exhaustivo. Estoy seguro de que existen autores valiosos que desconozco, incluso que no estén publicados, porque lo mismo pasa con el cine: muchas veces lo canonizado no es ni lo más interesante ni lo más promisorio. A veces pueden ser autores que ocupan un lugar totalmente lateral en los cánones que por lo tanto no concitan la atención, ni siquiera de los especialistas. Hace rato que no encuentro nada que me resulte renovador o que sienta que está abriendo otras posibilidades o reinterpretaciones, ni en la literatura ni en el cine, es un problema que nos legó nuestro tiempo posmoderno. No solo por los tiempos en sí, sino porque me parece que hay también una actitud posmoderna por parte de los autores y todo lo que se produce tiene una debilidad estructural de base. Demasiada corrección y poca vida. Hay un ejercicio que muchas veces hago con alumnos, que es pasarle películas desconocidas del cine *underground* argentino de los Setenta, y les genera una sorpresa extraordinaria, inmensa, encontrarse con esas películas. Por la frescura de esas películas cincuentenarias, que por ahí tienen más vitalidad que las que se acaban de estrenar y que responden, parafraseando el título de una película clave de los Sesenta, a *Los jóvenes viejos* (1962). El problema de encontrar más vitalidad en el pasado es cómo no volverse un reaccionario, un nostálgico. Yo no tengo ninguna nostalgia de ese pasado, sino inquietud de que no haya nada parangonable en el presente. Hay un haiku de Basho, que lo descubrí a través de Julián, que dice: “No busques en tus antepasados / buscá lo mismo / que ellos buscaron”. En la modernidad hay mucho de copiar, de buscar lo superficial de esos gestos, sean vanguardistas o clásicos, y no vivificar ese gesto buscando transgredir lo que deba ser transgredido en el presente. Siempre hay algo a transgredir, lo cual muchas veces por ahí en esta época es más difícil de percibir, porque parece que todo puede ser transgredido: la transgresión está bien vista y la incorrección política supuestamente está de moda. Sin embargo, hay un montón de cosas que siguen siendo tabúes. Yo siempre les digo a mis alumnos que hay que tratar de hacer un ejercicio de imaginación, sociológica,

política, estética, y no ir sobre lo seguro, lo convencional sino de tratar de buscar el propio punto de incomodidad. Por supuesto, el punto de incomodidad de la época, y trabajar en contra de eso. Claro que es mucho más trabajoso, menos rendidor, pero es el único camino verdadero, si realmente queremos rendir homenaje a esas tradiciones modernas de las que decimos ser hijos.

E.T.: Si bien durante el kirchnerismo hubo un revival de los Setenta, ¿te parece que hoy en día asistimos a una moda de los ochenta?

N.P.: Sí, y seguramente en 10 años más serán los Noventa lo que vuelva. Siempre son unos 30 años para atrás: en los Ochenta uno veía *Volver al futuro* (1985) y trabajaba sobre la mitificación de los años Cincuenta, hoy vemos esa misma película como una mitificación de los '80. Y así siempre son miradas muertas sobre el pasado, esta vez bajo una pátina pop. Acaso tenga algo de respuesta conservadora a la aceleración de los tiempos.

E.T.: Esto que me decís es similar al fenómeno de la cultura de la memoria que describe Andreas Huyssen en *En busca del futuro perdido*, que se da en Europa en los Ochenta, Noventa y que nosotros readaptamos desde una posición periférica, esta idea de archivar y fetichizar el pasado sin tener en vistas una proyección política a futuro.

N.P.: No creo que esto sea cuestión de centro o periferia sino un fenómeno mundial con características particulares en cada región. Se ha dicho también en relación a las miradas sobre la política y la militancia en relación al cine, cuando se piensa que el cine documental político de los Setenta hablaba del futuro, mientras que el cine político y comprometido del presente muchas veces es sobre ese pasado perdido. Los cineastas militantes de hoy hablan del pasado, no están imaginando algún tipo de futuro. Y lo hacen con herramientas anquilosadas, conservadoras. Con todo lo que uno podría criticar a una película como *La hora de los hornos* (1968), que tiene, por decirlo así, un texto cerrado y un discurso impermeable, formalmente es una película totalmente vanguardista. ¿Dónde está eso hoy? No hablemos de su discurso político, no estoy diciendo que haya que filmar *La hora de los hornos* en términos ideológicos, sino que podés discutir eso y a la vez renovar el lenguaje. O tomar lo mejor de esas vanguardias, que sería esa especie de inquietud permanente por revolucionar las formas. Pero no sé si alguien está haciendo eso, no lo veo, seguramente si alguien lo está haciendo no va a estar en el centro del foco, va a haber que buscarlo en algún lugar perdido...

E.T.: En cuanto a tus contemporáneos, en cine elogiaste a Martel como una autora fundamental...

N.P.: Lo paradójico es que Martel es una cineasta muy respetada y a la vez muy interesada en los problemas formales, políticos. Más allá de los problemas que tuvo con *Zama* (2017), que acaso muestren las obturaciones del sistema estético global que nos gobierna, es una cineasta canonizada. Es decir, la excepción más que la regla. También en su amalgama de clasicismo y modernidad, cine *mainstream* y arte. Del otro lado, no encuentro en los cineastas del llamado cine independiente, que se supone que siempre está más por afuera del sistema, un cine que busque la rebelión ante el poder, ni siquiera en el mundo del arte. Más bien lo que veo, y seguramente pasa algo similar en la literatura, es gente que quiere ingresar al sistema. Nadie está pensando en subvertir nada. Y no solo porque la subversión se convirtió en parte del museo, sino porque todos quieren estar en el mercado. Lo que hay, entonces, son productos destinados, con más o menos fortuna, a las góndolas del supermercado mundial. Por eso mi admiración por Martel, porque es casi la única que puede hacer un cine ambicioso y a la vez nada complaciente, con una búsqueda formal que solamente le estaría permitida a un cine mucho más independiente. Paradójicamente, como dije, pasa lo contrario con mucho cine independiente filmado con una camarita pero que es completamente conservador y pareciera que lo único que hace es implorar para tener más dinero y más producción y hacer cosas más ajustadas a lo que pide esa estructura, digamos, más que intentar desestabilizarla.

E.T.: Según tu diagnóstico el Nuevo Cine Argentino de los Noventa es heredero de dos problemas que atraviesan al cine argentino: no haber logrado construir un público propio y haber realizado una vaga lectura de la tradición del cine argentino, agudizado el segundo con el poco interés por la Historia. Dentro de este marco ¿cómo es tu evaluación a la distancia de las políticas impulsadas por el kirchnerismo en relación al cine?

N.P.: Creo que el cine argentino en realidad pudo renacer gracias a la Ley de cine de 1994, paradójicamente promulgada bajo el menemismo gracias a lo que sobrevivía a la izquierda del peronismo. Hasta los más conservadores entendieron que si no salía esa Ley no iba a haber más cine en la Argentina y se iban a hacer con suerte las 10 películas por año que se hacían en ese momento. Esa Ley, que ni siquiera se llegó a cumplir del todo, aún con todos sus problemas permitió que en la última década llegáramos a las 150 películas por año, sobre todo gracias a la creación posterior de la vía documental en el INCAA. En el medio de eso apareció ese Nuevo Cine Argentino, que también pudo hacerse su lugar gracias a todas estas posibilidades que tuvieron los que antes no podría haberlo hecho. Así que de algún modo los últimos años han sido una nueva “época de oro”, como se dice de los Treinta y los Cuarenta. Lo veremos en los años que vienen si

esa producción desaparece. Las perspectivas no son las mejores y da la impresión que como todo va a haber una tendencia al ajuste, al recorte, y como en todo también a la concentración y a promover que filmen dos o tres productoras grandes, y se hagan esas 10 películas “industriales” sin industria, mientras el cine independiente vuelve a ganarse el nombre y la inestabilidad. Habrá que ver si eso genera una respuesta también en términos de lo que se produce, si al no poder ingresar al sistema ese cine marginal busca también otras estéticas.

Entrevista realizada a Miguel Martínez Naón el 02 de agosto de 2019

E.T.: Contame un poco de tu trabajo como periodista...

M.M.N.: No me considero periodista, hago la tarea de un periodista pero no me considero como tal, porque esto es un aprendizaje. La Agencia Paco Urondo suma muchos compañeros y compañeras que no tienen experiencia y nos lanzamos a entrevistar a alguien como unos caraduras y a veces nos sale bien y a veces no, pero bueno, lo hacemos y vamos aprendiendo en el camino. En líneas generales yo siempre prefiero escribir una reseña o algo así y no entrevistar porque para entrevistar soy de piedra.

E.T.: El otro día leí una nota muy buena sobre el sobrino de un músico de Gilda.

M.M.N.: Ah que es hijo, Polo. Una de las primeras que hice de hecho. Pasa que yo lo conocía mucho a él, era un amigo de muchos años y conocía bien el rollo. Entonces estaba con mucha seguridad para entrevistarle sobre cuestiones muy puntuales. Lo hago de caradura pero estoy aprendiendo mucho, es un gran aprendizaje la verdad. La Paco es un gran colectivo de compañeros y compañeras, es una organización de periodismo pero es una organización política también. En lo que es cultura tenemos la libertad de aportar lo que nosotros queramos y la verdad que yo lo disfruto mucho. Todos los domingos sale un suplemento de cultura. Ponele, el Tata Cedrón cumplió 80 años y yo dije “algo tengo que hacer”, entonces empecé a contactar gente que lo conoce mucho y que son muy

conocedores de su obra, para que escriban. Armamos un suplemento de homenaje, se fue sumando cada vez más gente y quedó impresionante, 9, 10 notas en total y cada uno escribió sobre algo distinto: el exilio, su relación con Cortázar, su primer disco *Gotán*, otro sobre su relación con la poesía de Bustos, muy interesante. El viejo estaba re emocionado, no le dije nada yo, fue una sorpresa. Ese domingo salió el suplemento y se lo mando por mail, casi se muere de emoción, me dijo: “no puedo creer, estoy llorando de la emoción”. Para aflojarlo al viejo que es más duro que un roble imaginate (risas). Pero bueno, son satisfacciones que uno se da que son muy importantes.

E.T.: En la entrevista que te hace la revista Haroldo decías que no podías creer que hacía ocho años que estabas viviendo en el mismo lugar, en Capital.

M.M.N.: Son nueve ya.

E.T.: Hace poco entrevisté a Gonzalo Chaves, él también compartió la experiencia del exilio con los viejos y me contaba que nunca pudo acostumbrarse a hacer el mismo recorrido todos los días para ir al laburo y que siempre necesitaba de alguna manera “el viaje”, cierta itinerancia que de alguna forma percibí en la introducción a *Estación de servicio* que hizo el Mochi Leite cuando te define como un poeta “lárlico”, de muchos lares, de muchos hogares. ¿Cómo fue tu experiencia en el exilio? Me llamaba la atención que utilizabas la noción de “desexilio” de Benedetti. En tu caso, que naciste en el exilio, ¿sentiste más el desarraigo al venir acá? O funcionaba como relato en tu familia la idea de que había que volver sí o sí y que no había que encariñarse tanto con México. Me sorprendió que lo denominaras desexilio, cuando desde tu experiencia el retorno supongo que fue una especie de exilio.

M.M.N.: Sí, la decisión de volver a Argentina fue muy inmediata, o sea en cuanto ganó Alfonsín mis viejos quisieron venir automáticamente. Creo que mi viejo tenía más ganas de regresar que mi vieja, mi vieja no quería regresar. Obviamente esto que te estoy contando lo procesé durante todos estos años, hablando con mi viaja, con mi viejo, con amigos. Entonces, lo que yo recuerdo de ese momento cuando era chico es que yo tenía muchas ganas de venir, para mí era ese lugar donde estaba el resto de la familia, poder conocer a los primos, a los tíos, los abuelos, y conocer ese país del que te hablaban tus padres y los amigos de tus padres, por el cual se emocionaban, por el cual se peleaban, por el cual discutían. Una discusión colectiva que tiene que ver con las diversas discusiones que se fueron dando entre los exiliados argentinos, particularmente en México. Hay puntos políticos claves de discusión, la Guerra de Malvinas, anteriormente la Contraofensiva. Digo como temas puntuales de discusión, además de las discusiones

de todos los días que tenían que ver con la derrota, con la culpa de haber sobrevivido, etc. Pero a mí particularmente, el tema de volver al país, en ese momento me resultó maravilloso. Pero una cosa es el sentimiento de un niño de siete años de querer venir a Argentina y otra cosa es estar en Argentina y empezar a crecer acá, empezar a convivir acá, empezar a adaptarse acá. Yo creo que son dos momentos diferentes. El de estar acá ya es otra realidad, no es eso que el niño imagina desde México, sino que es un país muy diferente, con costumbres muy distintas, donde la convivencia con los demás es muy diferente, donde los niños ya casi preadolescentes somos diferentes. Este tema de tener que adaptarse a otra cultura, eso costó y costó mucho, fue un proceso muy doloroso para uno. Después, hablando con los hijos del exilio vi que también fue muy doloroso. Es como decís vos, el haber venido es el exilio de uno. En ese sentido está la historia que vos decís cuando hablás de Chaves, de ser nómade, de no poder adaptarse a ningún lugar, de no poder quedarse en ningún lugar. A mí me tocó en Carmen de Patagones, después de vivir un tiempo en Buenos Aires, en una pensión en Constitución. O sea vivíamos en Cuernavaca que era la ciudad de la eterna primavera, íbamos a vacacionar al mar, a Zihuatanejo o al Caribe y desde ese lugar, de un día para otro, vinimos a Constitución. También con lo que implica ver una situación en la que nuestros viejos tratan de encontrar el mismo país que dejaron y el país no es el mismo, ellos no son los mismos, muchos compañeros que no están. Cosas que son muy dolorosas para los padres y tremendamente dolorosas para los hijos, ver a los padres así, tratar de ponerse en el lugar de los padres y al mismo tiempo también vivir uno ese sufrimiento que significa empezar la primaria en un invierno tremendo en el caso de Patagones.

E.T.: ¿La familia la tenían en esa zona?

M.M.N.: Mi viejo había nacido en Patagones, había tíos, primos, estaban cerca los abuelos.

E.T.: ¿La idea fue insertarse laboralmente en Capital?

M.M.N.: En realidad vinimos primero a Capital para ver qué onda, para dónde vamos. Había una posibilidad también en Córdoba porque había una prima de mi vieja en Córdoba. Finalmente surgió la posibilidad para mi viejo de ir a trabajar a Patagones porque había nacido ahí y había hecho teatro ahí, sobre todo en Viedma que es la ciudad de enfrente, la capital de la Provincia de Río Negro. Ahí había un movimiento un poco más importante que en Patagones. Fuimos finalmente a vivir a Patagones y mi viejo tenía el laburo en Viedma, así que inmediatamente nos fuimos adaptando ahí. Compramos una casa en ruinas, completamente destruida y la empezamos a arreglar. Tenía como 6, 7

habitaciones pero eran inhabitables. Vivíamos en una sola habitación los cuatro, en pleno invierno con una salamandra al lado que andaba para el orto...

E.T.: ¿Esa es la salamandra que mencionás en el poema?

M.M.N.: No, eso es de otra casa en Misiones, donde viví muchos años después en el campo. Patagones aparece en *Estación de servicio* cuando hablo de un albañil que es sordo, Cachivache, eso es de cuando yo era chico en Patagones. Esa casa, con un albañil muy borracho, fue todo muy desastroso. En pleno invierno la puerta estaba muy mal y había dos galgos que no sé quién los dejó, ni por qué razón. Entonces los galgos abrían la puerta de noche, entraban y salían toda la noche y entraba el frío del invierno... Bueno, mi viejo era un tipo muy iracundo, estaba muy trastornado por el exilio, por las heridas del exilio, por su relación de trabajo en Viedma que también era muy hostil. Era un tipo que no se podía adaptar, se rallaba cada vez más y estaba en mi casa. Es esa imagen que hay en *Tumbita* de diálogo con él, es un padre que nunca ha muerto y con el cual dialogamos desde la muerte, es el tipo que yo describo ahí que está meando en un balde, el que está en Patagones en esa habitación con el resto de la familia. Y bueno, empiezo a crecer en Patagones, a hacer la primaria. La escuela es el lugar clave donde uno padece este exilio.

E.T.: ¿La sociedad les hacía sentir que eran distintos por haber venido de México?

M.M.N.: Absolutamente. No era tanto por el tema político sino por el tema cultural, un chico que viene de México, que habla distinto, que tiene costumbres diferentes, que escribe distinto también... es como un extraterrestre en un pueblo del sur.

E.T.: Cero pedagogía me imagino.

M.M.N.: Nada, arreglate. De un día para otro te pusieron un guardapolvo. En México los niños escriben con letra imprenta, yo venía escribiendo en imprenta y tuve que cambiar a cursiva. En México no formas fila, acá se respetaba la fila por la estatura del niño, el más bajito adelante y el más alto atrás de todo, se saluda a la bandera, se toma distancia. Toda una serie de cosas que me rompían mucho las pelotas y aparte hablaba mexicano, entonces esto de 'haber, decí algo' y el disfrute de los niños por escuchar a alguien distinto, muy difícil, muy difícil...

E.T.: ¿Y ahí aparece la poesía ya?

M.M.N.: La poesía está siempre presente, es algo que aparece primero desde el teatro porque mi viejo tenía un método teatral que era el de trabajar con la poesía en el teatro. Él recitaba poesía, actuaba la poesía de diversos autores: Tuñón, Tejada Gómez, Borges, Gelman, etc., etc., todo de memoria obviamente. Armaba espectáculos basados en esos

textos poéticos y a veces actuaba solo también. Siempre iba a recitar un poema en alguna peña, en algún acto político. Y bueno, él me llevaba y yo empezaba a aprender los poemas que decía, al escucharlos los memorizaba. Tendría nueve, diez años y ya sabía los poemas de memoria que recitaba mi viejo. Yo empecé a ejercitar la memoria de muy chico y entonces la gente no podía creer que yo hiciera eso porque iba a la escuela y recitaba poemas y era de lo más extraño del mundo, con mi acento mexicano recitaba Borges, o un poema lunfa con acento mexicano. Imagínate, era un tipo muy extraño, un niño de diez años que por ahí te decía: “Dónde estarán pregunta la elegía de quienes ya no son, como si hubiera una región en que el ayer pudiera ser el hoy, el aún y el todavía”, ese poema del tango de Borges que además es larguísimo, me lo sabía todo hasta el final, lo sé, me quedó grabado para siempre. Después, actuaba con mi viejo. Por ejemplo, hacíamos poemas de Tuñón y decíamos: “quién no conoció el peinado que usaba Misia Felisa” de “Tarjeta de cartón”, entonces mi viejo decía unos versos, una estrofa y yo salía de atrás y decía “con tarjeta de cartón” (risas). Y bueno, ese fue el primer acercamiento que tuve a la poesía, además de la gran biblioteca que teníamos en casa y de la música. Estaba la poesía todo el tiempo, escuchábamos a Paco Ibáñez, al Cuarteto Cedrón, todo poesía, era todo poesía.

E.T.: ¿Tu vieja escribía también o era lectora?

M.M.N.: Lectora, se dedica mucho al cine desde el punto de vista teórico, no es realizadora, da clases de cine y es artista textil, hace muñecas.

E.T.: ¿Los versos que citás de tu viejo son de una poesía o de una obra de teatro?

M.M.N.: “Hemos muerto, podemos empezar a vivir sin trampas ni sueños”. Terrible. En el final de una obra de teatro el personaje decía eso. Es una historia muy larga pero es un artista que está esperando que lo atiendan en un despacho a él y a una actriz. Como tardan mucho en atenderlo, hay un sillón vacío que simbólicamente es el poder, y bueno esa representación del poder que no está, que no los atiende. Entonces los dos artistas viven en ese lugar y ahí se desarrolla toda una relación donde actúan, se ríen, hay poesía, bailan, tienen sueños, se quedan a dormir ahí, aparece un mesero que le trae algo al tipo que no está, le sirve un café. Se va, vuelve, retira el café.

E.T.: Una especie de “Ante la ley” de Kafka.

M.M.N.: Sí, y se llama *Viaje 4144* porque habla de la Ley 4144 que fue la Ley de Residencia, dictada por Miguel Cané a principios de siglo XX. Despedía a los inmigrantes que hacían huelgas. Esto viene a colación porque terminaba la obra con una música mexicana muy fuerte y el artista golpeaba el piso y decía: “yo quiero un camarín para mí,

yo quiero un camarín en el cielo, yo quiero un camarín bacán”. Golpeaba el piso y decía: “Paco, ¿estás ahí?”, por Paco Urondo, “Rodolfo, ¿estás ahí?” y golpeaba el piso, “Negra ¿estás ahí?” que era una compañera desaparecida amiga de mi viejo. Entonces le decía al público “Hemos muerto, hemos muerto podemos empezar a vivir sin trampas ni sueños”, lo decía tres veces y se apagaban las luces. Una obra fuertísima que escribió y dirigió mi viejo.

E.T.: En el contexto de *Tumbita* abre una línea de interpretación de que lo que murió con el exilio también son los sueños revolucionarios de la generación del Setenta. Vos lo construís a partir de estas escenas en las que limpia el revólver, el llanto mientras te ve escribir en el cuaderno, hay una fractura que nunca pudo volver a recomponerse

M.M.N.: Es lo que decís, es la derrota y la muerte en todos esos sentidos, la muerte de un proyecto de país, de esa gran masa popular, de esa revolución.

E.T.: De alguna forma te distanciás cuando optás por no quedarte solo en lo trágico. Restás dramatismo con el uso de los diminutivos: tumbita. En la segunda parte del libro escribís epitafios con la voz de tu viejo y la tuya, como en “Abrazo partido”. Ahora que me comentás lo de la obra me cierra más, hay como una especie de unión de los dos más allá de lo terrenal, más allá de la vida, a partir de estos diálogos de los epitafios.

M.M.N.: Qué buena observación, increíble. Sí, yo necesitaba de alguna manera reconstruir esa relación porque nosotros nos peleamos muy mal con mi viejo en los últimos años y estuvimos cinco años sin vernos ni hablarnos, hasta que se murió. O sea, no nos despedimos, no nos vimos más, nos peleamos y no nos vimos más. Fueron cinco años de ausencia, ningún tipo de contacto, de nada. Sucedieron cosas muy fuertes a nivel familiar y bueno, un día me dijeron que estaba internado, que tenía cáncer de estómago y estaba en Misiones él. Yo estaba con voy... no voy..., decidiendo y bueno, murió. Inmediatamente cuando pasó eso me puse a escribir lo que está en *Tumbita*. Los dejé por un tiempo y quedaron colgados. Un día los retomé y le empecé a dar forma al libro, pero está eso que vos decís de la muerte en distintos sentidos y esa muerte que trasciende la vida, por eso está ese epígrafe de él.

E.T.: Me llamaba la atención una imagen que aparecen en los dos libros que es la de la observación de tu viejo a través de un vidrio, son imágenes indirectas que le dan un tono más difuso a la imagen de él. Por ejemplo en “Pavura” de *Estación de servicio* decís: “vuelvo a reír y se pronuncian los rasgos / de mi viejo en la vidriera”; y en *Tumbita* “Padre” dice: “Aparece detrás del vaso de whisky / parece un viejo pez”. Qué cosas te distancian de las formas de concebir la política de la generación del Setenta, no

únicamente en lo privado en relación específica a tu viejo, sino en términos más sociales, con la militancia de los Setenta. ¿Cómo interpretás ese vidrio que interfiere a la hora de dialogar o comprenderse?

M.M.N.: (risas) No me había percatado de eso. Los dos libros fueron escritos durante esa enemistad y posterior muerte, aunque hay algunos poemas anteriores en *Estación de servicio*, de cuando yo todavía lo veía. La imagen del cristal que me señalás tal vez tiene que ver con esa imposibilidad de poder verlo y encontrarme con él. Hay algo que siempre nos distancia, que impide el abrazo, el abrazo partido. Eso en relación con él. Después, respecto de la militancia y los Setenta fue una búsqueda mía muy particular porque durante mucho tiempo mis viejos se negaron a hablar del tema de los Setenta estando en Patagones. Yo no encontraba muchas respuestas en ellos, entonces las respuestas las empecé a buscar en otros militantes. De hecho, me fui de mi casa muy joven, a los 18 años. Me fui a vivir a Neuquén, y ahí me pasó algo muy importante, fui a parar a la casa de una maestra de teatro muy querida que se llamaba Alicia Villaverde. Como mi vieja, una persona muy adorable, mi maestra. Ella me abrió las puertas a la militancia, más que mis viejos. Mis viejos más bien me querían cerrar las puertas a la militancia, vaya a saber si por temor o por qué. Después a medida que pasaron los años pude hablar mejor con mi vieja que había militado mucho acá en Buenos Aires. Tiene historias impresionantes.

E.T.: El contexto político del momento tampoco habilitaba mucho a hablar ¿no?

M.M.N.: Creo que a ellos les costaba hablar. Íbamos a actos políticos, hablábamos de política, de cosas que estaban pasando en ese momento, en los Ochenta, los Carapintadas, los indultos. Todo eso se hablaba, se militaba, pero de los Setenta muy pocos detalles, muy por arriba. Alicia en ese sentido abrió las puertas, me comenzó a contar de su militancia. Ella estaba en otro palo, en el PRT-ERP, mis viejos eran peronistas. Al mismo tiempo aparecieron los hijos. Me acuerdo que los vi en un programa de televisión en Neuquén a la agrupación H.I.J.O.S. y Alicia me dijo “por qué no te acercás, están los hijos de exiliados también, por ahí está bueno conocer a otros compañeros?” Y bueno, me acerqué y no me fui nunca más. Me acerqué a H.I.J.O.S. Alto Valle porque comprende Neuquén y Río Negro con la parte del Alto Valle. Esto te estoy hablando del año '95 que fue donde explotó todo en Cutral C6, justo esos días estuvimos ah6, estuvimos en un gran conflicto docente en Neuqu6n.

E.T.: Pasaste del querer saber a la acci6n.

M.M.N.: Al pleno quilombo, a las balas de goma de un d6a para otro. Yo ven6a de Patagones donde nunca aparec6a un puto milico y no te tiraban con nada, no pasaba nada.

Bueno, de un día para otro nos encontramos en el medio de una balacera, con una militancia muy fuerte. Estuvimos en un gran velorio que se le hizo a Teresa Rodríguez, una muchacha asesinada durante la represión en Cutral Có. La velaron en un gran acto público en el Club de Cutral Có y fue todo el pueblo. Esas imágenes marcan una etapa muy fuerte en la vida de uno, hay un antes y un después de eso. Después empieza esta etapa nómada de la que hablábamos al principio, venir a Buenos Aires por un tiempo, ir a la casa de los milicos a escracharlos, hice un trabajo como actor en *Garage Olimpo*, hago de represor joven, un papel de reparto, me llevo una heladera en un allanamiento. Yo tenía 20 años fue tremendo, hicimos entrenamiento militar para eso.

E.T.: Leí que esa peli demandó un esfuerzo físico terrible para los actores ¿no?

M.M.N.: Y psicológico, pero bueno bienvenido sea. Como experiencia desde el punto de vista actoral está bueno. Me quedé en Buenos Aires ese año, '97, '98, estuve en Mar del Plata, hicimos una sala de teatro, volví a Buenos Aires, a Neuquén.

E.T.: ¿Militando siempre en H.I.J.O.S. o tenías contacto con otra organización?

M.M.N.: A H.I.J.O.S. en un momento lo dejo porque me fui a vivir a Bahía Blanca porque mis viejos se habían mudado y yo acá no tenía laburo, no me estaba yendo muy bien. Te estoy hablando del año 2000. Después hicimos un viaje en 2001 a Estados Unidos, cuando pasó lo de las Torres yo estaba allá.

E.T.: ¿Fuiste a California?

M.M.N.: Sí, a San Francisco, quería conocer el lugar donde nací, en Standford. Cuando pasó lo de las Torres me volví para acá porque estaba horrible el clima de miedo, terror, persecución. Aparte extrañaba mucho acá. Me vine en noviembre de 2001 y acá explotó todo, yo estaba en Bahía Blanca cuando fue el estallido. Ahí conocí a la que en ese momento fue mi compañera muchos años y fuimos nuevamente a vivir a Estados Unidos en 2002. Allá nos quedamos 4 años, un montón. Volvimos al país, armamos un proyecto en Misiones con mi viejo porque compró un terreno allá.

E.T.: Leí algo de eso, que armaron una biblioteca.

M.M.N.: Si, fundamos una biblioteca, un proyecto que se fue al carajo. Ahí fue que nos peleamos todos. Me vine a Buenos Aires un tiempo, volví a Bahía Blanca con mi vieja. En 2010 vuelvo a Buenos Aires y ya me quedo acá. O sea, fijate toda la odisea que te conté de ir y venir. Ya hace 9 años que estoy acá, tengo un hijo y bueno, echamos raíces en la ciudad. Entonces, la relación que tengo con la militancia de los Setenta es esa, es una cosa que fui conociendo y descubriendo y a la que me fui sumando. Ahora estamos volviendo otra vez con H.I.J.O.S., hay una agrupación nueva que se llama Espacio de

H.I.J.O.S. 25 de Mayo, es muy reciente. Todos viejos compañeros que en los Noventa estábamos en H.I.J.O.S. y nos volvimos a juntar y armamos ese grupo. Sin ningún tipo de confrontación con H.I.J.O.S. pero era parte de la necesidad de juntarnos con los compañeros viejos. Estoy de nuevo en eso.

E.T.: ¿Ahora en Capital H.I.J.O.S. es población abierta?

M.M.N.: Sí, de hecho la mayoría que están ahí no son hijos.

E.T.: Como en La Plata.

M.M.N.: Bueno, con La Plata fue todo un tema en los Noventa porque entonces eran únicamente hijos de desaparecidos y asesinados, no aceptaban a los hijos de exiliados y presos.

E.T.: ¿Fue solo en La Plata eso?

M.M.N.: Sí, solo en La Plata. Fue tremendo eso, teníamos Congresos Nacionales de H.I.J.O.S. de todas las Regionales y venían los de La Plata y era una pelea constante. Yo decía que estaba en H.I.J.O.S.

E.T.: ¿Fue difícil instalar la experiencia del exilio en la agrupación?

M.M.N.: Y sí, esa fue una pelea constante que dieron primero nuestros padres por el hecho de ser sobrevivientes, que son los que se fueron, los que zafaron, los que se salvaron. Esa es la batalla que tuvieron que librar nuestros viejos cuando volvieron o incluso estando allá y que después le agregamos nosotros porque por ser “hijos de” sentimos que si bien nos integraban había resquemores con los hijos del exilio, no era sencillo. Costaba mucho hablarlo, costaba mucho discutirlo. A veces largaban un comunicado por una situación específica y abajo ponían “somos hijos de desaparecidos y asesinados”. Te hablo de acá, de Capital. Nosotros tirábamos la bronca, qué hacemos acá, por qué se olvidaron de eso y de los que estuvieron presos también. Hubo una discusión muy grande, muy fuerte para integrar a los hijos del exilio interno que a veces, como decía mi viejo, hasta la pasaron peor porque tuvieron que quedarse dentro del país, tuvieron que escaparse al interior en vez de irse hacia afuera. Entonces, por qué no los íbamos a incluir. Por eso se abrió la población. Por eso uno de los puntos de desacuerdo que tenemos con el Espacio 25 de mayo es que ya son más los no hijos que los hijos, queremos que sean de los cuatro orígenes nomás.

E.T.: Algo de este problema leía en el poema “Hijos del exilio” cuando dice en su segundo verso: “nadie pregunte lo que soñábamos”. Creo que ahí se pone en escena más que la dimensión constitutiva de la división entre dos culturas que hace a la experiencia del exilio, una cuestión más política que hace a cómo fueron considerados los exiliados

dentro del Movimiento de Derechos Humanos. En este sentido el comunicado de 2006 de Hijos del exilio me parece que sintoniza bastante bien con este posicionamiento, ¿qué pensás vos?

M.M.N.: Exacto, tiene que ver con lo que decíamos antes. Hubo un no reconocimiento del exilio como parte de la violación a los Derechos Humanos. Por eso Hijos del exilio lanzó una campaña ahora que se llama “El exilio es una violación a los Derechos Humanos”. Le sacan una foto con ese cartel a distintos compañeros y personalidades. Eso lo están haciendo ahora.

E.T.: ¿Participaste en ese espacio?

M.M.N.: A veces estoy, pero bueno yo ya vengo de H.I.J.O.S. y medio que nunca me quise ir de H.I.J.O.S. A veces estoy, los quiero mucho aparte, les tengo mucho aprecio, hemos hecho juntadas y todo. Obviamente tengo amigos también de México. Y esto que decís “nadie pregunte lo que soñábamos” tiene que ver un poco con esa pregunta que me hiciste al principio de qué nos pasaba ante la imposibilidad del regreso a la Argentina, si era algo que realmente soñábamos, si queríamos venir o no. Sueños entremezclados, no sé cómo explicarte bien. “Nadie pregunte lo que soñábamos” en parte son pesadillas y en parte son sueños esperanzadores de venir al país de uno que es este, donde están los abuelos, donde están los tíos, donde están los primos, nuestro país, donde tendríamos que haber nacido. No nacimos en otro país por elección, nos tocó nacer en otro país y otros a lo mejor nacieron acá pero de chiquitos fueron a otro país y se tuvieron que criar en otro país, o sea, incluso algunos estuvieron presos. Tengo un amigo muy querido, Lole García, es antropólogo, muy amigo, padrino de mi hijo. Cuando nació los padres estaban presos en Villa Devoto, antes de la dictadura. Él vivió un año en la cárcel de chiquito. Después, cuando quedaron a disposición del Poder Ejecutivo los obligaron a exiliarse, así que de la cárcel al exilio. “Nadie pregunte lo que soñábamos” entonces es porque se mezcla la pesadilla con la esperanza.

E.T.: Volviendo al tema de la itinerancia, ¿qué sentís que aporta el lenguaje de ustedes como exiliados hijos a la poesía argentina? ¿Percibís alguna diferencia en tu lenguaje poético por ejemplo?

M.M.N.: Bueno, una particularidad que tenemos es que aparecen palabras extrañas en nuestra poesía.

E.T.: Lo veía por ejemplo en un poema de *Estación de servicio* que dice: “parece que muerdo cien años sobre mis botas / doy tarascones sin amabilidad, hablo huesoso”. Esa palabra sin carne, dura, despojada.

M.M.N.: Sí y que tiene que ver con eso que traemos de lejos, no te olvides que nosotros que crecimos en México traemos una tradición literaria de escritores que por ahí no son poetas pero que sí lo son. Por ejemplo, Juan Rulfo que es un tipo con un lenguaje huesoso si pensás en los cuentos de *El llano en llamas*. Traemos un poco de ese despojo y hemos aportado integrándolo a nuestro lenguaje y a nuestra escritura y ahí queda plasmado tal vez. Yo tengo un registro más que de los hijos del exilio de la poesía de los exiliados, eso lo tengo grabadísimo siempre. Aparte cuando era chico estaba rodeado de ellos porque venían a mi casa Jorge Boccanera, Tejada Gómez, Alfredo Zitarrosa, Leónidas Lamborghini, tipos que eran amigos de mis viejos y que yo crecí con ellos. Ahora los tengo en mi biblioteca, entonces sí, llevo presente todo el tiempo la poesía del exilio.

E.T.: Hace poco le hicieron una entrevista a Julián en la Paco Urondo, el título de su último libro *Cuando las gasolineras sean ruinas románticas* es un verso de Ernesto Cardenal. Él decía que le gustaba cómo sonaba gasolineras, en lugar de estación de servicio para título de un poemario. Vos que viviste en México a tu primer poemario lo titulaste *Estación de servicio* (risas). En ese sentido se juega la diferencia a la hora de seleccionar palabras por ejemplo.

M.M.N.: Tal cual, son restos de un lenguaje que ya no persiste tal vez. Tal cual, me acordé de mi propio libro cuando leí esa nota. Algunos maestros al hacerme alguna devolución al trabajar conmigo mis poemas, me hablan de esto de la universalidad del lenguaje pero también hay una tendencia muy fuerte a la argentinidad, sobre todo en lo último que estoy escribiendo que todavía no está plasmado en un libro, donde está muy presente el tema del tango. Yo soy muy tanguero, tengo épocas en las que escucho solo tango, como ahora. Estoy metido con el tango a full, me levanto a la mañana y pongo tango, llego a la noche del laburo y pongo tango, la dos por cuatro.

E.T.: ¿Qué estás escuchando?

M.M.N.: Estoy en una etapa de descubrir orquestas, escuchar cosas que antes no había escuchado. Anoche por ejemplo estaba solo en casa y puse Mercedes Simone que hacía mucho que no la escuchaba y me agarró una emoción muy fuerte. Viste que hay un hilo conductor, de referencia en mi poesía que es el mito de la muerte, pero ya no es mi historia personal la de estos poemas nuevos que estoy escribiendo. Te adelanto un poco, si bien yo siempre estoy, en estos hay un distanciamiento. Voy hacia la comunidad, está el tema de los muertos, de los difuntos, aparecen personajes del barrio. Unas bataclanas, un viejo que cuenta películas, personajes sórdidos, un coreano que es vecino, una chica que se hamaca sola en la plaza Tuñón y escucha la voz de Edmundo Rivero que viene del cielo.

Personajes, descripciones, poemas breves que cuentan estas historias que tienen mucho que ver con la cultura del grotesco que es muy argentina, muy discepoliana, que está muy relacionada con el tango. A la vez hay una cosa del cine, de lo fellinesco, va por ahí. Seguramente va a aparecer México en algún momento porque México aparece siempre. Hay un par de poemas míos inéditos donde entra la música, lo musical, la ranchera y el tango. Siempre está el tema de la muerte con el grotesco argentino, que es lo funambulesco de lo que hablaba Tuñón, tiene bastante que ver con Tuñón, con esas atmósferas de personajes exagerados, de bataclanas, estamos en eso...

E.T.: Hablemos un poco de tu rol como editor en la colección Noche Tótem de Lamás Médula, ¿cómo entraste a trabajar ahí?

M.M.N.: Fue una experiencia valiosísima. Yo entré ahí porque ya tenía un vínculo de amistad y trabajo con los chicos de Lamás Médula que me invitaban siempre a participar de las presentaciones de libros. Ellos habían empezado anteriormente, pero así a sacar un libro atrás de otro en 2011 más o menos. Me convocaron al toque para ayudarlos con las presentaciones, también para escribir en una revista que sacaban. Una estética que a mí me atraía mucho, estaba presente ahí Leónidas Lamborghini, Martucci, poetas con los que uno tiene una afinidad muy fuerte y me interesaba mucho acercarme. Además yo recién llegaba a Buenos Aires, fue hermoso estar de entrada conectado con ellos, empecé a conocer gente. Un día cuando presentamos el libro de Daniel Martucci lo conocí a Mario Trejo que ya andaba bastante mal. Pasaron los años y por diversas razones medio que dejé de conectarme y un día Ture que es el responsable de la editorial me pidió que nos encontráramos que me tenía que hacer una propuesta. Ahí me tiró dirigir una colección de poesía y otra de narrativa junto con otra poeta que se llama Julieta Desmarás. Ahí empezamos a laburar los dos, a recibir libros.

E.T.: Estabas en dos colecciones entonces.

M.M.N.: Estaba en Noche Tótem y en Interlunio, la de narrativa, pero a veces, muy poco. Julieta estaba más a cargo de la de narrativa y yo de Noche Tótem, pero a veces cambiábamos. Se combinaba por la relación que tenía cada uno con el autor. Si vos venías con un libro de cuentos a mí me gustaba mucho y consideraba que tenía que ser publicado iba a ver a Ture y le decía “mirá, este libro es para Interlunio, narrativa, pero lo quiero editar yo”, “perfecto”, le decían a Julieta y me lo dejaban a mí. Y Julieta lo mismo, por ahí tenía un libro de poesía que lo quería editar ella. Se daba por el vínculo que tenía cada uno con el escritor o el poeta. Eso me permitió encontrar otra veta de laburo dentro de la poesía que es esta de descubrir otros poetas.

E.T.: ¿Salías a buscar vos o te llegaba material?

M.M.N.: Me llegaba muchísimo, en un momento no lo pude seguir más por falta de tiempo. Realmente no daba abasto, fue cuando mi compañera quedó embarazada, no tenía tiempo y había que dedicarse mucho.

E.T.: ¿Hasta qué año estuviste?

M.M.N.: Y estuve hasta el año después que se editó *Tumbita*. Lo editaron ellos porque yo no quería autoeditarme. Esto fue en el año 2017, fines, ahí corté. Fueron un par de años. Una de las experiencias más hermosas que tuve fue establecer una relación de amistad con mi querido Alberto Szpunberg. Yo lo conocí gracias a la editorial, me propusieron ellos ir a visitarlo y preguntarle si tenía algún libro inédito, preguntarle si lo quería publicar, insistirle. Empecé a ir a la casa y a hacerme muy amigo de él. Resultó una de las personas más hermosas, valiosas y entrañables para mí en los últimos años y en mi vida, como un padre. Una amistad tremenda, de ir todos los días a la casa, bueno otro exiliado.

E.T.: ¿Tenía mucho material inédito?

M.M.N.: No sé si tenía mucho inédito, tenía un libro que es este [*La habitante del Cometa 67/P Churyumov-Guerasimenko*]. Ese libro es el último de él y costó muchísimo editarlo porque estuvo años y años dándole vueltas, modificando, cuando ya lo tenía nos pedía que lo esperemos un poco más. En algunos momentos se arrepentía y nos decía “no lo voy a editar”. Finalmente insistimos e insistimos y salió, justo cuando se va a Barcelona y ya se queda allá. Sacamos sus últimos libros. En el medio salieron otros.

E.T.: En los agradecimientos de *Estación de servicio* veía que armabas un panorama bastante federal de la poesía que no suele ser lo habitual. Le agradeces al Mochi Leites a Macky Corbalán...

M.M.N.: Absolutamente.

E.T.: ¿Tenían como proyecto editorial buscar poetas del interior?

M.M.N.: Yo tenía ese proyecto, sí, de hecho queríamos hacer una colección de poetas patagónicos. Y bueno, quedó trunco. Hice lo que estaba a mi alcance con poetas de acá de Buenos Aires la mayoría. En el medio editamos a jóvenes como Boris Katunaric o poetas más consagrados como Cucurto. Pero en relación con las dedicatorias Mochi y Macky son dos poetas que ya no están y que resultaron amigos entrañables en una época en la que yo vivía en Neuquén y después cuando me vine acá ellos venían mucho. A Mochi lo empecé a leer cuando era adolescente, lo descubrí y era un mito, hasta que un día cayó en Patagones él en persona y no podía creerlo yo, era un superhéroe. En Patagones

pasaban esas cosas, caía muchos poetas de sorpresa. Un día cayó una señora en Patagones que entró a casa porque teníamos una sala de teatro en la entrada, frente al puerto. Claro, una casona muy antigua, que llamaba mucho la atención, entraba gente a conocer. Entra esta señora como a las dos de la tarde, mis viejos dormían la siesta. Entra y dice “permiso, vengo a conocer, vengo de Buenos Aires”, “ah qué bueno” dije. Empecé a hablar y la señora me dice “yo escribo poesía, soy poeta”, “yo también escribo poesía” le dije. Tendría 15, 16 años. Me dice “muy bien pibe”, le pregunto por su nombre y me dice “Olga Orozco”. La conocía porque en casa tenía una antología y le dije “¡usted es Olga Orozco!!”. Ella se quedó súper sorprendida también, estaba re conmovida, después me dijo por qué. Había ido a la Secretaría de Cultura de Viedma y no la conocía nadie, el Director Provincial de Cultura no la conocía, no sabía quién era. Cruzó a Patagones, fue a la Casa de la Cultura, tampoco la conocía nadie. Nadie sabía quién era ni en Viedma ni en Patagones, estaba dando vueltas con un amigo de ella de ahí y nadie sabía quién era. Estaba muy decepcionada, debe ser muy duro para una señora como ella. Entra a una casa desconocida, se encuentra a un pibe de 15 años y la conocía. Yo empecé a gritar, mis viejos estaban durmiendo la siesta y los desperté: “¡está Olga Orozco!”. Mis viejos no lo podían creer, nos sacamos una foto, la tengo por ahí todavía. Pasaban esas cosas en Patagones. Otro día en medio de una manifestación contra Carapintadas, cuando fue lo de Semana Santa, en la marcha estaba Leslie Caron, porque estaban filmando una película en Viedma y apareció.

Entrevista realizada a Fernando Araldi Oesterheld el 02 de agosto de 2019

E.T.: ¿Cuándo comenzaste con la poesía?

F.A.: Yo había empezado a escribir, si esto salió en 2014, en el año 2011, por ahí, re de grande. Ya tengo 44, arranqué a los treintaipico.

E.T.: ¿Sin nada previo?

F.A.: Sin nada casi. A los veinte años había tirado unas líneas pero no me gustó y dije “listo, no es lo mío”. Después empecé a escribir un poco. Pero desde los veinte nunca había dejado de leer poesía. Básicamente leía poesía, mucha poesía. Entonces cuando empecé a escribir dije “bueno, vamos por acá” porque tenía ese ejercicio de lectura, me gustaba y no se me ocurrió arrancar a escribir narrativa. Justo en medio de eso encuentran los restos de mi viejo, que son los únicos de mis dos familias que encontraron. El Equipo Argentino de Antropología Forense me ofrece una terapia, una contención psicológica. Acepto y arranco a hacer terapia. En el medio de toda esa terapia empieza a aparecer básicamente todo el lenguaje que conforma el libro. Fui volcando mi experiencia de todo lo que iba saliendo en terapia y adaptándola obviamente al lenguaje poético. No es que el libro está escrito desde la terapia. Pero, todo lo que yo iba sacando, vomitando en la terapia conformó, un poco *El sexo de las piedras*. Después vino el otro más adelante, ya había enterrado los restos de mi viejo...

E.T.: Otro proceso, pero para escribir el primero hiciste un taller con Carrera ¿no?

F.A.: Sí, con los dos hice taller. Me parece que ya había encontrado los restos de mi padre. El taller con Arturo me recontra sirvió, es un capo el chabón. Es muy bueno y su poesía me parece...

E.T.: ¿Cómo laborabas, de manera individual o en grupos?

F.A.: Individual, Arturo me contó que ya hace un tiempo que labura sin grupos. Ya no quiere tener grupos porque se mezcla mucho todo, se dispersa. El tipo logra sacarte lo mejor, te da vuelta cosas, tiene mucha experiencia también y sabe orientarte para donde vos tenés que buscar. Y bueno, salió un poco de esa forma.

E.T.: ¿Antes estabas más inclinado por la fotografía?

F.A.: En ese lapso, entre que dije “no me va a salir nada con la escritura”, dije intento con la fotografía. Después, de un día para el otro, dije “empiezo a escribir” y vendí todas las cámaras, todo, y nunca más saqué una foto.

E.T.: ¿Llegaste a exponer algo?

F.A.: Hice un par con compañeros de talleres, o una que hice yo, pero nada...

E.T.: ¿Sentís que pervive algo de la fotografía en tus poemas? ¿La construcción de imágenes poéticas las pensás desde un plano fotográfico?

F.A.: No, si bien son libros de mucha imagen, no son pensados primero desde la imagen y después la escritura. A mí me gusta la poesía que dice algo, viste, pero no en el tono de bajar línea o que está todo el tiempo reflexionando sobre su tiempo. Sí que un autor sea capaz de decir, no a modo de enseñanza pero me gusta el cruce entre filosofía y poesía. No sé si un 50 y 50, sino más un 80 de poesía y 20 de filosofía. Los aforismos me encantan. Todos los autores de filosofía que han usado el aforismo me encanta. Porque es como una fórmula concentrada. Pasa que este [señala *El sexo de las piedras*] tiene un poco más de correlación en el mensaje final si se quiere.

E.T.: ¿Los pensás como dos libros completamente distintos o sentís que hay un trabajo de complementación?

F.A.: Después lo empecé a pensar. Mirá, una cosa curiosa. Yo no tengo Facebook, no uso redes sociales, tengo Twitter nomás, pero no estoy en redes sociales poniendo mis libros, mis cosas, nada. Pero una vez antes de cerrar Facebook, seguía a la librería Eterna Cadencia y para un “Día del padre” habían puesto una foto de *Un veneno de sí*. Como que ellos hicieron la lectura de que este libro hablaba de un padre. Yo jamás me había dado cuenta, no lo veía así ni cuando lo empecé ni cuando lo terminé. Por lo menos ellos lo leyeron en esa clave. Aparte aclaraban que eran textos que abordaban la temática del padre.

E.T.: Claro, porque en el primero es muy fuerte la figura de tu vieja. Justo hoy los estaba releendo y los veía como una especie de espejo con la figura de los dos, sin que necesariamente predomine uno sobre el otro. Pero sí, es distinto en cuanto a eso, pero en cuanto al estilo, las imágenes, son muy semejantes.

F.A.: Pasa que *Un veneno de sí* menciona a Dios, por ahí de ahí sale esa lectura. No sé, nunca les hubiera mandado un mensaje tampoco para preguntarles por qué lo leyeron así. No sé por qué, pero bueno, lo leyeron así. Bueno, salió muy a mi pesar el tema de la memoria, yo no quería. Sentía que estaba hablando mucho, algo que nunca había hecho, de algo que para mí es algo absolutamente fundamental como son mis viejos desaparecidos. Como lo venía hablando tanto tiempo en terapia no quería volcar eso a la escritura y cuando me di cuenta era lo único que había hecho. Inconscientemente era obvio que iba a salir eso, después ya está, lo asumí y listo. Es muy difícil para mí escribir como realmente quiero, escribís como podés, yo escribí como pude.

E.T.: Con tu experiencia, con algo que te atraviesa, ¿por qué negarlo?

F.A.: Cuando tenés una experiencia tan fuerte, que te marca tanto, cada uno tendrá la suya, es imposible, imposible. Porque la escritura también viene de un lugar de absoluto inconsciente, es como el lugar más profundo, primitivo si se quiere. Es imposible manejarlo, yo no lo pude manejar, directamente. Y ahora asumo que todo el mundo lee los libros en clave de memoria. Justo lo que yo no quería. Pero ya está, ahora tengo cero problema con eso. Fue así, listo, está todo bien. Pero sí, me pareció curioso cuando vi que era sobre el padre el otro. En narrativa me va a pasar lo mismo, voy a tratar de escribir una novela y va a ir todo para ese lado. Yo quiero escribir sobre el bondi 68 que se quedó en la esquina y me sale esto chabón. Cuando estaba terminando la terapia, que sabía que iba a publicar el libro, hablaba mucho sobre el por qué de poner los dos apellidos, si yo no quería que el libro se leyera así, que alguien lo agarrara y dijera “ah Oesterheld, vamos a ver como escribe el nieto”. Para nada, yo quería que leyeran a Fernando Araldi, sin tener el dato de es nieto de. Entonces la psicóloga me dice “primero que este libro sos vos y habla de tu familia, ¿por qué silenciar otra vez todo lo referente a tu familia?, firmá los dos, si es eso el libro” y bueno después saco el otro y otra vez le puse los dos. Ahora mi idea es que si más adelante llego a publicar una novela voy a poner Fernando Araldi y se acabó. Fue con esto porque hablaba específicamente...Aparte no va a ser tan elíptico, sino que va más al hueso, ya veremos.

E.T.: En relación a tu poética, en el prólogo que hace Carrera dice que el texto propone una resurrección mística de tus padres, y en un artículo que en Eterna Cadencia publicó

Valeria Tentoni también se repite algo de esto. En este sentido, te quería preguntar si vos vivías estas imágenes de las pesadillas, de la noche. Aparece también una anécdota en *Los Oesterheld*, de tu abuela hablando con los fantasmas de la familia en la noche.

F.A.: Todo el día hablaba, desde que se levantaba hasta que se acostaba.

E.T.: Recuperando un poco esos textos, a la escritura poética ¿la viviste como un diálogo con los muertos que te permitía el encuentro o lo que te permitía era morir un poco, en el sentido de desubjetivarte, olvidarte de tu propia persona en el acto de escribir y ahí surgía el hallazgo? Sintetizando ¿son encuentros buscados o es algo que surge durante la escritura?

F.A.: Mirá, te voy a decir algo obvio, tal vez en comparación con la experiencia de mi abuela, ella sí tuvo diálogos. Entonces, de hecho había un diálogo muy recurrente en mi abuela, que era siempre el mismo y que por mucho tiempo fue un diálogo con sus hijas y con su marido, en la época en la que todos militaban y ella entre comillas no estaba de acuerdo. Era un diálogo que tuvo hasta casi el último día de vida, la escuchabas y hablaba con el marido, con las hijas de todo eso. Supongo que debe haber sido una ventaja para mí, no haber tenido absolutamente nada con mis viejos, ningún tipo de diálogo, para mi vida y para la poética, porque sino hubiera sido un libro de crónicas. Todo esto estoy pensando ahora en voz alta. Me gusta la idea de que un autor no está hablando de él ni de nadie. Esto que me decís de que se pueda retrotraer tanto hasta casi desaparecer para que aparezca el texto. Eso está buenísimo.

E.T.: En tus libros aparece el retorno a lo prenatal, que es lo pretextual también, porque leyendo la entrevista que te mencionaba decís que utilizaste algunas frases, algunas pequeñas líneas de tu vieja y de tu abuelo.

F.A.: Lo que pasa es que mi vieja escribía poesía y escribió hasta los 20 años supongo yo, una cosa así. Murió a los 23, esos últimos tres años ya estaba de cabeza en la militancia, a los 22 me tuvo a mí. Ese último año me crió. Atando cabos creo que hasta esa edad había escrito. Entonces, encontré una valija con un montón de cosas de ella escritas y agarré algunas líneas. En *El sexo de las piedras* debe haber cinco líneas de poemas de ella. Después metí un cuentito cortito de mi abuelo, que se llama ‘Ciencia’, que salió en *Más allá de Gelo*. Es espectacular. Yo ya lo conocía, pero un día sin querer lo estaba releendo y algo me hizo ruido, podía entrar acá. Me acuerdo específicamente qué era, porque yo más o menos estaba hablando de eso. Pero volviendo a la pregunta, me parece que fue más el segundo concepto que me dijiste. Esa cosa de retrotraerme y no había pensado en lo prenatal pero sí en la idea del útero como la zona de máximo confort.

No sé si cuando estás en el útero sos un ser humano o todavía no. Científicamente creo que es desde los dos meses, cuando uno tiene estímulos eléctricos, que ya hay información. Frente a un sufrimiento ponele, todo esto muy entre comillas eh, no quiero ser solemne. Frente al sufrimiento de la pérdida de tu absoluto, porque cuando vos recién nacés, esto lo hablé en terapia muchas veces, tu vieja es tu mundo, es todo para vos. Entonces frente a la pérdida de ese mundo tan importante es como que el sujeto que habla al perder eso dice me voy para atrás y trato de volver al lugar donde mejor estaba, que es el útero. Me parece que si tengo que pensar ahora un poquito en voz alta, mirá que nunca más lo volví a agarrar eh, está hablado desde ahí, desde el confort, desde el no querer salir de ahí porque sabe el desenlace final, está con el diario del lunes.

E.T.: Por eso comienza el poema diciendo que el silencio es un nido, con la palabra vienen los problemas.

F.A.: Claro, sí.

E.T.: Y en relación a esa imagen con la que abris el libro, te la cito: “Aquí se guarda el silencio un nido para no temblar en la oscuridad deseada para no sobrevivir en la insensibilidad”, ¿tuviste problemas para tener acceso a tu historia, para poder contarla públicamente en los años de impunidad? ¿O siempre se habló en tu casa de la militancia?

F.A.: No, lo primero. No tenía problemas pero en mi familia Araldi, que es con la que crecí hasta los 20 años, no se hablaba del tema. A veces sí, no te digo que jamás, pero por lo general no se hablaba.

E.T.: ¿Vivías en un pueblo?

F.A.: Yo estaba en Pergamino, hasta los 17. A 120 km. de acá. Por el contexto social de ese pueblo en particular y por el contexto de mi familia en particular, por lo general no se hablaba. Empecé más de grande, sabía desde los 10 años ponele, 12 como mucho, la forma en la que habían muerto mis viejos, mi familia Oesterheld. Pero como no se hablaba empecé a interiorizarme más de grande en toda esa historia. Eso me pasó hasta los 20 que me empecé a meter bien de lleno. Antes no se hablaba porque para mis abuelos, bueno, ellos nunca se enteraron cuando encontraron los restos de mi viejo. Nunca les conté. Mi abuelo había muerto y mi abuela faltaba poco para que muriera. Pasa que yo sabía fehacientemente que para ellos su hijo todavía estaba vivo. Como a lo mejor piensa mucha gente al día de hoy, que sus hijos desaparecidos están vivos y en algún momento pueden aparecer. Yo sé porque me contaban mis tíos, que ellos les decían que les parecía que Raúl estaba vivo. Me parece que no hablaban por eso. Igual me contaban cosas, por

supuesto, no era ni un tabú ni una persona a silenciar. Para nada, me hablaban un montón, pero no de su lucha armada, de su militancia.

E.T.: Imagino que Pergamino es como cualquier ciudad de la Provincia de Buenos Aires.

F.A.: Es súper conservadora y es muy pro agro, estancieros. Macri ganó y al otro día fue a Pergamino. Presentó su plan de gobierno ahí, es así, en aquella época y ahora.

E.T.: ¿Pero vos vivís en Capital Federal ahora?

F.A.: Yo estoy acá de los 17. Vuelvo a veces porque tengo un par de amigos, primos y voy a visitar en los veranos, pero no me quedaría a vivir.

E.T.: ¿Con qué autores te sentís emparentado? ¿o qué lecturas recientes te han marcado?

F.A.: Estoy bastante alejado y desconectado de lo que es poesía, casi te diría desde poco antes de haber escrito esto. A mí me gustaron siempre los clásicos, de acá y de afuera, sobre todo de afuera. Me parece que siempre en los clásicos están las bases. Después me pueden gustar voces que son muy nuevas, disruptivas, todo lo que quieras, pero que también seguramente tienen alguna conexión con los clásicos. Es muy difícil hoy en día vivir algo completamente novedoso, casi imposible te diría. Clásicos franceses, ingleses.

E.T.: ¿*El cementerio marino* de Valéry?

F.A.: No lo conozco. Lo he leído pero ese libro no.

E.T.: Dialoga perfecto con *El sexo de las piedras*, pensaba que había sido una lectura importante. Encontré varias imágenes semejantes.

F.A.: Lo voy a anotar. A los autores clásicos los releo siempre. Hay alguno que a lo mejor lo lees más de adolescente y hoy en día lo agarrás y no, te sirve en aquél momento. Ahora, si me querés recomendar algo que está bueno genial porque estoy haciendo un poco de narrativa y quedé un poco afuera de la poesía que se está escribiendo ahora acá y afuera, aunque no sé si llega mucho de afuera.

E.T.: Gog & Magog está traduciendo algo. Ahora se están traduciendo varias norteamericanas también.

F.A.: Eterna Cadencia, sí.

E.T.: Llega más poesía chilena también.

F.A.: Ah, Mansalva me regaló uno de Bertoni.

E.T.: *El cansador intrabajable*.

F.A.: El título es buenísimo.

E.T.: ¿El vínculo con Garamona cómo se dio?

F.A.: Por Arturo. Ahora hace bastante que no lo veo a Fran, pero tengo la mejor y creo que él conmigo. Hace un montón que no hablamos o nos vemos, pero de que llegué a Mansalva por Arturo siempre fuimos re sinceros.

E.T.: El tema de la tapa y el diseño, ¿cómo lo trabajaron?

F.A.: Barilaro hace las tapas, genial. Son dos cuadros de un pintor argentino que me gusta mucho, es re joven. No me acuerdo cómo se llama la serie. El autor es Max Gómez Canle.

E.T.: ¿Lo conocías a él?

F.A.: No, lo propuso Barilaro. El primero cuadro es mucho más amarillo. Y el otro me encanta, creo que sin querer adentro hay unos versos que hablan de un pajarito.

E.T.: En una de las entrevistas que leí, decías que te interesaba distanciarte un poco del objetivismo, que intentabas escaparle a eso.

F.A.: Yo lo que le decía a Valeria es que no me interesaba y lo dije mal tal vez, porque lo dije por mail y aunque tuve la posibilidad de pensar bien las respuestas, medio que las escribí no así nomás pero a las apuradas. Quería decir que no quería escribir sobre mi cotidianeidad.

E.T.: Sí, sí te entiendo, sobre el presente puro.

F.A.: El presente puro, la cotidianeidad de un hogar, de una actividad, me quería ir de ahí. Tendría que haberlo explicado un poco más. Por ahí me das la chance de aclararlo.

E.T.: No sé si es por el trabajo con Arturo pero veía más conexión neobarroca con los Ochenta, poemas largos, un lenguaje no de cultismos pero sí con muchas imágenes de la tradición cultural: “pájaros de fuego”, “Sodoma”...

F.A.: Si te soy sincero, cada vez que encaro un laburo de poesía y mientras siga haciendo poesía voy a seguir queriendo hacer exactamente lo mismo: escribir el primer libro de Arturo *Escrito con un nictógrafo*. Cuando arranqué cada uno quería hacer *Escrito con un nictógrafo*. Fran Garamona me dijo que había algo, 2% nictografiano. Para mí es el mejor libro de poesía que se escribió en Argentina. Después seguro que hay 10 más que son una bomba, pero a mí el que más me gusta es ese, librazo. Escrito cuando tenía 20 años, un talento.

E.T.: Volviendo a la inserción de ‘Ciencia’ en *El sexo de las piedras*, lo comparaba un poco con el Ezra Winston de *Mort Cinder*, cuando decía que un objeto contaba una historia y aunque sea falso hay un amor por el original que se transmite

F.A.: No lo había pensado, pero es algo así por lo que yo incluí el cuento acá. Porque decía “para encontrar ese objeto” que para mí es siempre hablar de encontrar esa historia, la historia familiar, “hay que examinar grano por grano la arena inabarcable. Sabés

también que cuando lo encuentres e intentes recogerlo” el cristal o la historia, termina mal “se disgregará y sólo quedará un poco de polvo entre los dedos”. Para mí ese resumen fue... Encontrar esa historia es encontrar una tragedia.

E.T.: Bueno en el mismo poemario hablaste de la memoria como náusea y de la memoria como radiación. Da energía pero también es una kryptonita ¿no?

F.A.: Satura, yo tengo un problema con la memoria. Conceptualmente hablando para mí el ser humano no tendría que tener memoria. Ojalá no la tuviera, ojalá. No es que no debería, ojalá que no la tuviera. Sino anclás mucho para atrás, en el pasado. A mí me pasa. Entonces ya estoy harto loco, harto de la memoria, lo padezco físicamente. Ahora en la novela tengo un parrafito escrito sobre esto “el humano no debería tener memoria”.

E.T.: Es raro porque yo no leo tus libros como anclados en la memoria, al contrario.

F.A.: Para el afuera, para afuera no, pero por dentro vivo completamente anclado ahí. Me trae problemas físicos. Lo resuelvo con terapia, con un montón de cosas. Por eso venía pensando desde hace algún tiempo en escribir la novela y liberarme a partir de ahí. Necesito liberarme.

E.T.: Sos fetichista de los objetos del pasado, en la fotografía ¿buscabas algo de eso?

F.A.: No. La fotografía fue en un momento encontrar un medio de expresión que necesitaba. Como no arrancaba con la escritura fue eso. Pero así como vino se fue. Tuve cero problema, conservo algunas fotos que saqué pero no extraño para nada. Ni siquiera miro ahora. Antes consumía y veía mucho, hice un par de talleres, saqué muchas fotos, después vendí las cámaras y no saqué más, ni con el celular casi. No compré más libros de fotos.

E.T.: Hay unos versos en *Un veneno de sí* que me parecen muy interesantes: “esta violencia en el crepúsculo final / mejor huir para no excitar a las sombras / porque en cada sarcófago de los días por venir / y con una estrella fija al final de los cielos / y por esa comisura en el borde de los labios pasan los muertos”.

F.A.: Están siempre ahí.

E.T.: Pero no en el pasado, vos los estás llevando al futuro.

F.A.: Pensando en voz alta, me parece que es algo tan lineal y tan de acompañamiento, yo los tengo todo el tiempo en la cabeza, que es atemporal. Ya no son ni del pasado, ni del presente, ni del futuro, están, y mientras yo exista van a estar. Entonces, obviamente, están allá adelante porque van a estar siempre conmigo.

E.T.: Me decías que te interesaba bastante leer sobre filosofía. ¿Has indagado un poco en relación a estos problemas con las temporalidades?

F.A.: No. Te decía que me gustaba mucho como tono y como forma la filosofía aforística. Siempre leí bastante a Ciorán, que era un filósofo rumano muy radical en su pensamiento. Absolutamente nihilista, no te digo que estaba en contra de la vida pero renegaba o por lo menos ponía sobre el tapete todo lo que hay de absurdo en la vida. Entonces toda esa lectura siempre aparece un poco y es un recontra bajón si lo lees. Va un poco por ahí también. Por eso algunos versos hasta pueden llegar a aburrir, lo reconozco también.

E.T.: Vos estás más peleado con *Un veneno de sí*.

F.A.: Sí, a veces lo agarro y digo qué quise decir acá, lo tacho, suena cursi, antiguo, no dice nada, al pedo. Uno debería poder corregir lo que escribió y volver a editarlo todo el puto tiempo. Ahora sacaría medio libro, pero no puedo editar un librito de siete páginas. Sabés la cantidad de páginas que le sacaría... Por ahí hoy ya no escribiría así, pero bueno, como no estoy escribiendo poesía...

E.T.: Entonces los libros fueron el proceso de laburo de cinco años más o menos

F.A.: Sí, claro. Sí porque apenas lo terminé al primero arranqué el segundo, lo terminé al año y al otro ya salió.

E.T.: *El sexo de las piedras* no parece para nada un primer poemario, parece un laburo de veinte años.

F.A.: Siempre me han dicho eso, que no parecía el primero y que se veía mucho laburo detrás. Fueron dos años y medio. Pero sí había mucho laburo con Arturo detrás, fue fundamental. El prólogo es espectacular, no pude haber quedado más contento con el prólogo, de hecho me parece lo mejor del libro. En serio, fuera de falsa modestia, el prólogo es muy bueno y es justo, no es un prólogo cansador de 15 páginas, es una carilla o dos y si bien a mí no me gusta que los prólogos digan exactamente lo que vas a leer después, me gusta que quede un poco de misterio y viste que él acá pone un poco...

E.T.: A Mattoni que te hizo la tapa de *Un veneno de sí*, ¿lo conocías?

F.A.: Una vez lo vi un ratito, le agradecí y después por mail también pero no lo conocía.

E.T.: ¿Y leíste algo de él?

F.A.: Leí un texto de él sobre Ponge, el autor francés, el prólogo a un libro de poesías y después un libro de poemas, pero él ha escrito de todo, ensayos, poemas, otro genio. El chabón es muy muy buen crítico, he leído varias críticas de él a otros libros y siempre es muy bueno.

E.T.: *El sexo de las piedras* te lo reseñó también.

F.A.: Sí, en *Otra parte*.

E.T.: *El país de las larvas* te va a gustar.

F.A.: Uh qué bueno, lo anoto.

E.T.: Me parece que a él le gustó tu escritura porque venía trabajando con imágenes y problemas similares. En tu escritura son muy fuertes las sombras como metáfora de los muertos. Él retoma la imagen latina de las larvas y discute con la figura de su padre. *El país de las larvas* lo saca justo en 2001. Así que tiene otra clave de lectura eso de volver a hablar con los muertos en el marco de la crisis.

F.A.: ¿Como *La ley de la ferocidad*?

E.T.: Claro, algo así, creo que había fallecido recientemente. Otra cosa que te quería preguntar era cómo fue tu vida en Berlín, tengo entendido que estuviste varios años.

F.A.: Estuve 5, 6 años. Tenía mis problemas con el clima, un bajón. Odio el invierno.

E.T.: ¿Tuviste militancia en algún organismo de Derechos Humanos?

F.A.: No, estuve pero sin pertenecer a Abuelas. Siempre mi contacto fue con Abuelas, porque mi abuela pertenecía. Ella falleció y yo dejé de ir, a veces voy pero nunca participé, no estuve en H.I.J.O.S., ni en ningún espacio. Activamente sí voy a marchas, no estoy ajeno a todo, pero no estuve en ningún Organismo. En Abuelas conozco a varios de los chicos, a veces voy.

E.T.: Durante el proceso de escritura de los poemarios ¿se transformó de alguna manera la figura de tus viejos, la imagen que de ellos tenías?

F.A.: Están presentes porque yo incluía cosas de mi vieja.

E.T.: Claro, ese procedimiento lo veía semejante al que realiza Lucila Quieto en *Arqueología de la ausencia*. El acto de crear te permite tener un contacto más corporal con la presencia de ellos, ¿había algo de eso?

F.A.: Yo me encuentro con mi vieja en la poesía porque ella escribía también.

E.T.: ¿Nunca editaste sus textos?

F.A.: No, tendría que juntar. Ella tenía una letra ilegible, por suerte tengo varias cosas mecanografiadas. Después tengo un montón de otras con una letra imposible. Debería ser como una especie de compilado de varias cosas. Podría hacer una edición mía. Eso es un laburo que tengo pendiente. Lo que tengo mecanografiado de ella es más de los 14, 15 años. Cuando escribía más de grande se la nota con una personalidad súper contrariada con un montón de cosas, muy revuelta por dentro. Ella desde chica fue, según me contaba mi abuela, de tener una actitud frente a lo social muy grande, le pegaba mucho, ya desde chiquita. Imagino que en su adolescencia y primera adultez tenía una efervescencia entre militancia, escritura y querer abarcarlo todo y salir a romper todo y arreglar los problemas de todos... Sabés que se notaba mucho eso en la escritura. Me lo dijo una compañera de

secundario que es la única mina que le entiende la letra. Me dijo, mirá esta letra es re Diana, una personalidad en ebullición, explosiva. No se entiende nada, un carajo, una letra de círculos. No sé cómo entendía ella. Esta mujer me ha traducido algunas cosas, entiende, lo que pasa es que vive un poco lejos y nos tendríamos que juntar a hacer esto. Yo le fui escaneando las cosas por mail y me tradujo pero no tanto las poesías sino cartas que ella escribía, que también me sirven para enterarme de un montón de cosas.

E.T.: ¿Leíste *Los Oesterheld*?

F.A.: Sí, fue un proceso arduo. Terminó gustándome el libro porque por suerte con mi primo tuvimos la chance de ir leyendo los avances y sacar lo que no nos gustaba. Terminó gustándome el libro, pero no me terminó de gustar la actitud. Hoy en día me preguntás de hacer un libro así y te digo que no. No me gusta haber entregado todo.

E.T.: ¿Muy expuesta la historia familiar?

F.A.: La verdad que sí. No por mí porque casi no aparezco, pero mi vieja, mis tías, toda la familia, todos están ahí. Ahora me arrepiento pero lo escribieron en cinco años. Al principio me parecía que iba a terminar siendo un libro diferente de lo que finalmente quedó.

E.T.: ¿Diferente en qué sentido?

F.A.: Porque el planteo del libro era que iban a hablar un poco de las hijas de mi abuelo, entre ellas mi vieja. Más sobre el día a día de la militancia, y me pareció que de mis abuelos no iban a hablar casi nada, porque ya se había escrito un montón. Me pareció que estaba bueno contar cómo era el día a día de un militante de base, pero no pensé que iba a ser... Si son 300 páginas, había escritas 600. No pensé que iba a terminar un chorizo así, incluido mi abuelo, incluido mis abuelos paternos, un montón de gente periférica que los rodeó a ellos de primera mano. Terminó siendo una cosa muy expuesta, muy grande, con mucha gente. Pero yo ya no podía decirle a las autoras después de cuatro años de laburo, de viajes, no sale. No podía, porque también cree un vínculo con ellas en el transcurso. Finalmente quedó bastante parecido a lo que queríamos en un principio, pero estoy bastante despegado de ese libro también. Pero bueno, por una cuestión de ir para adelante también, sino boludo posta que me agarra un infarto, no puedo revolver más porque ya está. Es un poco lo que estoy haciendo ahora con la novela, pero desde otro lugar y con otra cabeza.

E.T.: No diste muchas entrevistas cuando salieron los libros, ni hiciste presentaciones.

F.A.: No, *El sexo de las piedras* sí. Soy re perfil bajo, no me interesa presentar, dar notas. El libro si gusta va a pasar de boca en boca. Prefiero que lean el libro a que me lean en

una entrevista que no tengo mucho para decir. A veces, sobre todo desde hace algunos años, me di cuenta que son muchísimo más interesantes los libros que los autores. Cuando tenía Facebook seguía escritores que me gustaban y veía que ponían cada pelotudez en sus muros..., cada huevada que dije no, prefiero no saber nada. Autores que me gustaba mucho su poesía y decía loco no podés estar poniendo esto, por favor, rescatate, date cuenta.

E.T.: ¿Cómo ves el panorama de la edición independiente?

F.A.: Estoy totalmente de acuerdo pero siempre el problema, que no es un problema me parece, es algo contradictorio, no veo una forma de que no lo sea. Por un lado tienen que existir todas las voces y que cualquiera publique lo que se le antoje, pero no todo es publicable para mí. Cómo hacés para decir lo mío es publicable y lo otro no, al final lo que pesa en la balanza es ser absolutamente democrático y que todos puedan emitir una voz. No estoy de acuerdo con que se publique todo. Si hay algo que tienen de bueno editoriales medianas o relativamente grandes es que ponen filtros. No sé cómo laburan, Mansalva descarta mucho. Me parece que en todo el mundo independiente no hay tanto descarte, pero bueno, yo tampoco soy nadie para decir esto no se tendría que haber publicado, yo no lo consumiría. Por una cuestión de respeto también, por el lector, por lo que se haga. Creo que está bueno tomarse su tiempo, trabajar y que se vea al final del camino ese laburo, la preocupación porque haya quedado bien. Tal vez con lo independiente eso no pasa. Se puede llegar a publicar cualquier cosa.

E.T.: En tu libro se nota que hay laburo incluso antes de haber empezado a escribir poesía.

F.A.: Yo le di unas vueltas a este, mil veces, pobre Arturo. Iba y le decía Arturo cambié todo de nuevo, y me decía “¡¡boludo venías bien!!” (risas). Pero yo tengo mucho respeto por la escritura y sobre todo por escritores, no me importa el tono que tengan, si es moderno, disruptivo, clásico, neobarroco, formal, no me importa, pero que tenga una sustancia. Si se pierde eso quedás solo en un mero recurso estilístico, que los he leído, en editoriales de nombre como VOX, o un par que hay ahora como Iván Rosado. Sacan un catálogo en tres años de 120 libros. Mansalva los tiene, pero en 12 años, ¿cómo hacés? Como que lo que les llega sale. Está bien, igual Iván Rosado tiene una línea bastante firme que creo que no la pierden nunca, que es apuntar un poco a lo nuevo. Por ahí decís a mí no me interesa tanto, pero tienen algunos buenísimos, que son seguramente los más laburados adentro de la editorial. Lo que no creo nunca, a pesar de que ojalá todos puedan hacerlo, no me parece todo publicable, sinceramente.

E.T.: ¿Qué pensás de las estéticas de los Noventa, los canonizados en los últimos años?

F.A.: Leí, pero tampoco tanto. Hay cosas interesantes, Fernanda Laguna me parece que cambió desde aquél momento. Por ahí mantiene una estética parecida pero hay cosas que están buenas. Pasa que yo en ese momento tenía 20, 25 años y arranqué con los clásicos, no le prestaba atención a lo que se producía acá y sobre todo nuevo. Siempre iba más por el lado de lo clásico, los noventa quizá los empecé a ver más en los 2000, no te digo que quedaba viejo pero sí en un pasado muy reciente. No leí mucho la verdad.

E.T.: ¿Y poetas anteriores?

F.A.: Los clásicos seguro, los más conocidos Gironde, Gelman, Arturo, Juanele, Girri, Orozco, Storni, los top, que lo van a ser siempre, aunque me guste más Juanele que Girri ponele, más Arturo que cualquier otro. Ahora estoy leyendo por Argonauta *Los cantos de Maldoror*, tiene un laburo tan bueno con el prólogo de Aguirre, que me fascina, ese prólogo sí está bueno leerlo antes del libro.