

## Memoria y pulsión de ruptura en *ylumynarya* de Julián Axat

por *Emiliano Tavernini*  
(Universidad Nacional de La Plata)

### RESUMEN

*El presente trabajo se propone analizar el poemario *ylumynarya* del poeta platense Julián Axat, con el objetivo de rastrear los diálogos y las representaciones que se ponen de manifiesto en el interior de una obra artística con las huellas del pasado negado y silenciado por la última dictadura militar, y cómo éstos inciden y son reelaborados en tanto material simbólico susceptible de brindar una multiplicidad de alternativas estéticas y políticas para el autor que busca renovar o romper con las estéticas hegemónicas en poesía, las cuales tendrían su emergencia en la temprana década de los '90.*

### POESÍA – MEMORIA – HIJOS DE DESAPARECIDOS

#### I

En el presente trabajo me propongo analizar el poemario *ylumynaria* (2007) del poeta platense Julián Axat, editado dentro de la colección Los Detective Salvajes que él mismo dirige en la editorial Libros de la Talita Dorada. La colección fue creada en 2007 y reúne a poetas desaparecidos, asesinados durante el terrorismo de estado de la última dictadura militar argentina o en la etapa previa, bajo el accionar de la Triple A; así también como a sus hijos. En esta operación cultural se ponen en escena los diálogos entre las obras monumentarias, recuperadas del olvido por los editores, insertas en un campo cultural diferente, y las nuevas voces de la poesía. Por otra parte, los debates que se generan a partir de las publicaciones de la editorial pueden interpretarse desde la perspectiva de Alain Badiou (2005): ¿es urgente representar a las víctimas o ser fiel a los acontecimientos en los que esas víctimas se pronuncian?, pregunta que atravesaría e interpelaría a cada uno de los poetas “hijos” de la colección.

#### II

Desde el comienzo, el poemario se propone ser superación a través de ambiguos desplazamientos tanto de la figura de los padres desaparecidos por el terrorismo de estado como de los padres literarios, la cita de Basho sirve de advertencia “no busques en tus antepasados, busca lo mismo que ellos buscaron”.

*ylumynarya* 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 (*Peso formidable* 2003, *Servarios* 2005, *Médium* 2005), porque como dijo Karl Marx (1928: 19) “la tradición de todas las generaciones pasadas pesa como una pesadilla sobre el cerebro de los vivientes” y de lo que se trata es de “sostener la música de lo que viene” (Axat 2012: 16), esa música será el lenguaje de la experiencia propia, será la cifra que busca Axat. 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 que más que un mensaje intenta plasmar una sentencia. A estos poemas se le 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.

En la segunda parte del poemario, llamada *Gui Rosey* y dedicada al poeta francés desaparecido durante la Segunda Guerra Mundial, Axat construye un largo poema a partir de correspondencias puramente literarias pero que se imbrican en la propia experiencia del ser hijo

de desaparecidos y ser un poeta menor. La ficción se torna elástica en un juego de correspondencias que van desde la *Antología de la poesía surrealista* de Aldo Pellegrini hasta el cuento “Últimos atardeceres en la tierra” (del libro *Putas asesinas*) de Roberto Bolaño, pasando por citas de Mario Santiago Papasquiaro, Aldous Huxley y Hugo von Hofmannsthal. Es el amparo y el ocultamiento en la tradición literaria la que le permitirá incluir los versos más autorreferenciales, 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 de peligro” (2007: 58)); incluso utilizará y reelaborará como material breves anécdotas (yo conozco / un hijo que / encontró un poema de su padre y / se lo fumó en / una noche / de angustia”(2007:58)); realiza una crítica a la reducción de la política a lo militar por parte de los padres y a su sumisión a oscuras cúpulas (“las extremas generaciones / militaricen los rayos / los vacien de luz / hagan del verso una piedra”( 2007: 55)); a los poetas célebres (“¿se puede picanear un poema? / conjeturo que sí / conozco a varios poetas torturadores / tan letrados / que son autoridad”(2007: 54)); a la política actual (“LÓ-PEZ-JJ / encerrado en / el último agujero / (ver pista perros)”(2007: 62)). Quizá podríamos leerlo como un poema programático que 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. La intención del poeta está en la necesidad de unir nuevamente vida y poesía, igual que las vanguardias de los ’20, igual que las vanguardias de los ’60 y ’70; una de las formas, seguramente la preferida, será fusionando política y literatura: “¿qué distancia separa la violencia política de la violencia poética?” (2007: 53) aunque como veremos, siempre abogará por una relativa autonomización de la obra literaria, dado que la considera al mismo tiempo hecho social y subjetivo, lo cual lo acercará más a la figura del intelectual comprometido de los ’60 que a la del revolucionario de los ’70. Lo político estará presente en la obra a partir de sus significaciones extensivas a la comunidad que rodea al poeta pero también como signo de reconocimiento público de los artistas y no como criterio clasificatorio de las obras (Longoni Mestman 2008: 39).

Por otra parte, el poemario plantea en lo que atañe a lo que podríamos denominar la cuestión ética, política y literaria la siguiente interrogación: ¿cómo se expresa la ruptura estética con los padres luego de los estragos del terrorismo de estado?, una experiencia en algún sentido paradójica dado que como dice Aiub en el prólogo: “es difícil dejar de ser hijos sin oponerse a un sujeto fuerte, es difícil matar a los padres cuando ya lo han hecho por uno” (Axat 2007: 10).

A lo largo de *ylumynarya* van a ir apareciendo distintas imágenes-símbolos cargadas de connotaciones inestables que intentaran expresar algunas de las posibilidades formales de la ruptura deseada. El peso de esa tradición que puede llegar a aplastar el presente de la experiencia propia encuentra por momentos su representación en el ojo, en tanto testimonio o testigo del desastre histórico que produce el desamparo. El testimonio funciona en distintos ámbitos discursivos pero es en el espacio jurídico donde adquiere mayor significación. Hay que recordar que: “el testimonio hizo posible la condena del terrorismo de estado; la idea del “nunca más” se sostiene en que sabemos a qué nos referimos cuando deseamos que eso no se repita” (Sarilo 2005: 34). Sin embargo no se puede dejar de lado que, si bien el testimonio es toda una institución social, no existirían sentidos plenos y acabados a la hora de reconstruir el horizonte de significación de una época. En este sentido la expresión artística permitiría abrir puertas y conectarse con ese pasado de manera oblicua a los discursos legales.

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 luminosidad 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. Porque es la poesía desde el punto de vista de Axat una matriz dadora de luz. Para poder acceder a esta luminosidad se hace necesario mantener presente el tópico del poemario anterior del poeta como médium: “invisible / visible percepción / en la escritura / de 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 representar 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...” (2007: 59).

La poesía permite la conexión, el diálogo con esa ausencia portadora de luz, de luz buena: “la energía de los otros para multiplicar lo ajeno”(2007: 40); porque hay alusiones constantes a la luz mala: “la energía de los otros para multiplicar lo propio”(2007: 40), la electricidad de las picanas, las sombras, las personas umbrías catalizadoras de vacíos y desapariciones. Sin embargo, dentro de la cosmovisión del yo lírico y en diálogo con una cita de Emiliano Bustos (poeta de la colección e hijo del poeta desaparecido Miguel Ángel Bustos) “la luz protege”, alerta sobre los riesgos que implica el exceso de luz, que desintegra, y nuevamente volvemos al tópico de la tradición como peso. La única forma de relacionarnos con esas experiencias setentistas (Gilman 2013: 33) sería a través de la “masa de energía sobrante que surge entre el sol y la vela” (2007: 14), lo cual nos lleva ineludiblemente a otra categorización del joven Marx, la de las energías excedentarias de los *Manuscritos económico-filosóficos*: “el hombre produce libre de necesidad física, y sólo produce verdaderamente cuando está libre de esa necesidad” (2010: 113). El poeta sólo al crear libremente, respondiendo a una necesidad interior, puede lograr el verdadero objetivo de la poesía, definido como la afirmación de la esencia humana en un objeto-concreto sensible.

La poesía requiere trabajo y esfuerzo por parte del médium-poeta “es construir cuencos y llevarla para siempre al límite entre pecho y labio” (2007: 19), es un esfuerzo corporal y racional, de corazón y palabra, de sangre y de voz, no es simplemente “captar el rayo” (2007: 19), en clara alusión a la construcción de la inspiración repentina del poeta romántico. La fuerza del trabajo y la lengua son modos de la memoria, existen por el acumulado histórico, por las generaciones que antecedieron, por las formas en que fueron moldeando y recreando las capacidades, las fuerzas, las palabras y las reglas. Hablamos como sujetos de memoria, creamos y producimos como tales. Lo contrario a ese modo activo de vivir con el pasado es su retorno como cita, como reiteración. Axat lejos de sufrir la herencia como peso, como dogma, consciente de los hechos del pasado no cesa de interrogarlos, de ponerlos en tensiones inesperadas, en cambiarles el sentido, en indeterminar en el presente de la propia experiencia el lenguaje.

El desafío por lo tanto será 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, 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 traumático, específico, entra y sale de él todo el tiempo 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 y en esa convocatoria se intenta ordenar los clarososcuros de la propia biografía, se la vuelve a escribir, mientras se le asigna una nueva existencia.

Formalmente los efectos de la luz se reflejan en los poemas en las construcciones sintácticas, en el ensombrecimiento de los morfemas, efectos de luz y sombra. Algunas palabras van a arrojar nueva luz y se van a fusionar con otras, la incompletud y la fragmentación es fenómeno de sombras. Miguel Dalmaroni considera que “los momentos antidiscursivos de la escritura de H.I.J.O.S. procurarían la afirmación de una individualidad, un habla que resultaría irrecuperable en los procesos de mera asimilación a los roles identitarios disponibles, autorizados u obligados en/por el discurso social” (2004: 973). Este recurso estético en esa búsqueda por utilizar un contralenguaje se corresponde, en términos de imaginario o sentido común cultural según el autor, con la creencia moderna en una especial aptitud de la literatura para producir

una indagación reveladora de la densidad de lo íntimo o del pozo más hondo y particular de la subjetividad; creencia que incluye a veces la idea de que la plurisemia, la agramaticalidad, las rupturas de las expectativas retóricas e ideológicas o la exorbitancia de la connotación que permite la poesía organizan una forma verbal homóloga a las complejidades de la intimidad (Dalmaroni 2004: 974)

Un peligro para esa voz que comunica con el más allá será la “poesía desde ojo / encubre lengua” (2007: 18), si el ojo relumbra, peligra ser voz y aquí hay que tener en cuenta una explícita toma de posición respecto a los conflictos y debates éticos, estéticos y políticos que conlleva toda representación de las situaciones límite o de las secuelas y herencias de ese horror. La imagen del ojo representa el testimonio en estado puro. Axat al inclinarse por la boca antes que por el ojo, por una parte reafirma su lugar de víctima de los crímenes del terrorismo de Estado (recepción temprana de las narraciones orales a partir de las cuales se hace posible la representación de los padres), pero por otro lado piensa que solo el lenguaje extrañado y la literatura pueden dar cuenta de la experiencia de los padres, del dolor de ser hijo siendo padre. En este sentido su búsqueda se podría asociar con el concepto de postmemoria propuesto por Marianne Hirsch para pensar las memorias de los hijos sobrevivientes de la Shoá, en tanto que el vínculo entre la fuente y la catástrofe está mediado de distintas formas, sobre todo visuales (fotografía, relatos, síntomas familiares, actings, no verbalizaciones, etc.). Esto supondría que las memorias de hijos e hijas que no estuvieron ahí se funda en lo visual y en otras formas de mediación artística que se repiten en síntomas o reelaboran y reactivan en recorporizaciones y obras artísticas o imágenes documentales o fotográficas de un modo más directo que otras formas de trabajo con la memoria y que supone grados de performatividad (Ciancio 2013: 2). Sin embargo desde mi punto de vista, ciertas limitaciones y resistencias hacen que no sea del todo clara la utilización del concepto de postmemoria para el caso argentino, considero que sería más fructífero servirse de los postulados teóricos de Dominik LaCapra (2009) referidos a los procesos complejos imbricados con el duelo y la elaboración del trauma que implican reconvertir el acting out y la memoria que no ha sido reelaborada en manifestaciones estéticas. El autor 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. Los beneficios del desarrollo de LaCapra están en que permite pensar la relación entre generaciones no como diferencia tajante, dado que muchos Hijos fueron testigos directos del secuestro de sus padres o de su militancia clandestina, por lo que la Justicia les permite declarar hoy como víctimas y testigos directos en los Juicios por Delitos de Lesa Humanidad.

Ante la imposibilidad de tener al héroe de carne y hueso, Axat con lo que cuenta es con sombras proyectadas por un velador sobre la pared oscura, algo similar al mito de la caverna de Platón, por eso es que ante la disyuntiva y como acto de ruptura y liberación decide quedarse con mirar el sol de frente para luego cerrar los ojos y seguir viendo las manchas de luz. El poeta elige quemarse en su presente. Lo negro absoluto serán las ausencias que dejó la última dictadura militar, que aún hoy sigue tragando toda luz: “¡Transformar la vida! / Si las palabras no encienden / Preparar detonador al cuerpo / ¡Cambiar el mundo! / Y que sea arrojado para quemar / Agujero negro traga belleza” (2007: 43). Este poema se relaciona con la imagen de poeta que construye Axat a partir de una superposición entre vida, poesía y política que retoma de los poetas comprometidos de los sesenta. Donde no alcanza con la poesía está obligado a poner el cuerpo, de allí su trabajo en el Fuero Juvenil Penal de la Provincia de Buenos Aires, o el actual en el Programa de Acceso Comunitario a la Justicia y la simbiosis entre el lenguaje del derecho y la poesía que alcanzará su máxima expresión en *Musulmán o biopoética* de 2013 publicado también dentro de la colección de Los Detectives Salvajes. Axat intenta redefinir la poesía a partir de su vinculación con la política. Precisamente en esta operación se inscribe la polémica que mantienen los autores de la colección con la denominada poesía de los '90, a la cual critican por su rechazo de las tradiciones poéticas argentinas, salvo los casos excepcionales de tres autores que son releídos y actúan como faro: Leónidas Lamborghini, Ricardo Zelarrián y Joaquín Gianuzzi.

Esta afirmación de las estéticas propias a partir de la construcción de un enemigo representado como un bloque homogéneo y que no distingue entre Martín Gambarotta, Fernanda Laguna o Fabián Casas lo lleva a una política de la escritura en franca consonancia con la imagen de autor de los “padres setentistas”. Cuando Axat se pregunta cómo escribir

poesía después de la ESMA, en lo que está indagando es en el punto de referencia inevitable para retomar la voz de su escritura:

podemos decir que hay una generación de poetas que atravesaban su adolescencia tardía cuando se encontraron con el golpe 1976/1983. Algunos de ellos recién comenzaban a forjar su voz en el compromiso de una palabra más justa, cuando el terrorismo de estado la hizo desaparecer (pienso en Daniel Omar Favero, o en Joaquín Enrique Areta, sólo por nombrar a dos poetas que vivieron en La Plata). También hubo otros de esa misma generación, que a pesar de la persecución y el compromiso asumido, lograron seguir con vida y aún continúan escribiendo (Axat 2007b: 27)

Por lo tanto el problema es “el bache generacional y la necesidad de construir un puente que vaya y venga, no se trata de ninguna manera de refundar la poesía de los ’70” (Debat 2009: 4).

### III

El objetivo de este trabajo fue demostrar en un caso concreto, *ylumynarya* de Julián Axat, la necesidad por parte de la generación de Hijos de realizar complementariamente dos movimientos. Por un lado, restituir la voz de los padres, negada física, política, pero también artísticamente para posteriormente poder realizar el proceso de la propia negación, una negación afirmativa valga la paradoja, la cual permitiría la instauración de la propia identidad a partir de una expresión formal novedosa centrada en la propia experiencia. La colección de Los Detectives Salvajes al permitir el diálogo intergeneracional dentro de una cadena textual entre Padres e Hijos funciona como alternativa a las tradiciones selectivas en las que se asientan las poéticas de los autores que dentro del campo literario actual se colocan en una posición dominante.

### BIBLIOGRAFÍA

Axat, Julián (2007). *ylumynarya*, City Bell, Libros de la Talita Dorada.

Axat, Julián (2007b). “Escribir poesía después de la ESMA. Acerca de los libros *abrigo* de Carlos Aprea y *Juegos de la Memoria* de Reynaldo Uribe” en *el espiniyo revista de poesía*, 5/6, City Bell.

Axat, Julián (2012). *Neo (El equipo forense de sí)*, Buenos Aires, El Suri Porfiado.

Badiou, Alan (2005). *El siglo*, Buenos Aires, Manantial.

Ciancio, María Belén (2013). “Sobre el concepto de posmemoria” en *Actas del Congreso Internacional “¿Las víctimas como precio necesario?. Memoria, justicia y reconciliación”*, Centro de Ciencias Humanas y Sociales de Madrid.

Dalmaroni, Miguel (2004). “Dictaduras, memoria y modos de narrar: Confines, Punto de vista, Revista de Crítica Cultural, H.I.J.O.S.” *Revista Iberoamericana* 208-209, Vol LXX, Julio- Diciembre.

Debat, Laureano (2009). “Puentes de lo nuevo”, *Página 12*. 17 may: Suplemento Radar, 4.

Gilman, Claudia (2013). *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires, Siglo XXI.

La Capra, Dominik (2009). *Historia y memoria después de Auschwitz*, Buenos Aires, Prometeo.

Longoni, Ana y Mestman, Mariano (2008). *Del Di Tella al Tucumán arde. Vanguardia artística y política en el '68 argentino*, Buenos Aires, Eudeba.

Marx, Karl (1928). *El XVIII Brumario de Luis Bonaparte*, Buenos Aires, Editorial Claridad.

Marx, Karl (2010). *Manuscritos económicos-filosóficos de 1844*, Buenos Aires, Colihue.

Sarlo, Beatriz (2005). *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Buenos Aires, Siglo XXI.