

Tavernini, Emiliano

Poesía, política y memoria en la Argentina reciente: La colección Los Detectives Salvajes (2007-2015)

Tesis presentada para la obtención del grado de Magíster en Historia y Memoria

Directora: Merbilhaá, Margarita

Tavernini, E. (2018). Poesía, política y memoria en la Argentina reciente: La colección Los Detectives Salvajes (2007-2015). Tesis de posgrado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. En Memoria Académica. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1690/te.1690.pdf>

Información adicional en www.memoria.fahce.unlp.edu.ar



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons
Atribución 4.0 Internacional
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>



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

Poesía, política y memoria en la Argentina reciente: La colección Los Detectives Salvajes (2007-2015)

Emiliano Tavernini

Tesis para optar por el grado de Magíster en Historia y Memoria

Directora Margarita Merbilhaá, CONICET-UNLP

27 de noviembre de 2018

“La rememoración es una “isla del tiempo” y permite establecer un espacio de contemplación retrospectiva. Se instala sobre el silencio, las carencias, los vacíos, los restos; permite cierto trabajo del silencio en nosotros, la confrontación, no con las imágenes, sino con la ausencia misma, con la ruina, con una conciencia histórica del enruinamiento que no forma parte de la economía de la pérdida.

Lejos de las memorias saturadas, abre un tercer-espacio”

Régine Robin, *La mémoire saturée* (2002)

*“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”

Octavio Paz, *El arco y la lira* (1956)

Para Vera

por el amor y la alegría de todos los días.

Para los/as hijos/as

ÍNDICE

Resumen.....	9
Agradecimientos.....	11
Introducción.....	13

PRIMERA PARTE

El proyecto editorial de Los Detectives Salvajes (2007-2015)

Capítulo 1 Libros de la Talita Dorada en el contexto editorial argentino.....	41
1. El contexto editorial argentino (1990-2015). Una aproximación.....	42
2. José María Pallaoro y Libros de la Talita Dorada (1998 -)......	55
Capítulo 2 Los Detectives Salvajes (2007-2015).....	71
1. Un territorio de memorias. La colección Los Detectives Salvajes (2007-2015).....	72
2. La construcción de un archivo poético de los setenta.....	84
3. La democratización del archivo y las poéticas archivísticas.....	106
Capítulo 3 Los Detectives Salvajes en el campo de la poesía contemporánea: límites, tensiones y polémicas.....	117
1. La politización de la poesía.....	118
2. La poetización de la política.....	142

SEGUNDA PARTE

Poéticas de hijos e hijas de militantes políticos perseguidos

Capítulo 4 Problemas teóricos y metodológicos para el estudio de la poesía de hijos e hijas.....	157
---	------------

1. El corpus “literatura de hijos”.....	158
2. Abordajes de la literatura de hijos como testimonio.....	168
3. Límites del concepto de trauma para abordar los efectos del genocidio en las producciones poéticas de la generación de hijos e hijas.....	174
4. La generación de hijos, ¿generación de la posmemoria?.....	184
 Capítulo 5 Los hijos poetas.....	 195
1. El laboratorio poético. Juan Aiub.....	197
2. Pasajera en trance. María Ester Alonso Morales.....	209
3. (No) manifiesto por un arte mutante. Nicolás Prividera.....	219
 Capítulo 6 Los poetas hijos.....	 239
1. Por una poesía menor. Julián Axat.....	240
1.1. Formas y deberes de la justicia poética.....	248
1.2. Meterle poesía al Estado.....	262
2. Y los hijos con ira tuvieron padres con ira y abuelos de fuego. Emiliano Bustos.....	269
3. Una voz profanatoria regresa del exilio. Pablo Ohde.....	283
 Conclusiones.....	 297
 Bibliografía.....	 305

Resumen

En esta tesis estudiamos la colección de poesía *Los Detectives Salvajes* (2007-2015) de la editorial platense Libros de la Talita Dorada, poniendo especial énfasis en las expresiones poéticas de hijos e hijas de militantes setentistas que componen el catálogo. Por lo tanto, abordamos en una primera etapa el contexto editorial en el que se inserta el proyecto de la colección –de recuperar la poesía escrita por militantes políticos desaparecidos o asesinados por el Estado genocida-, estudiamos sus características particulares y las continuidades y discontinuidades que establece con respecto a la edición de poesía durante la década previa. Además, analizamos las tensiones que produjo al interior del campo de la poesía la formación cultural nucleada alrededor de *Los Detectives Salvajes*, reponiendo las intervenciones públicas y las polémicas internas y externas. En un segundo momento, realizamos un análisis crítico de los poemarios de hijos e hijas publicados en el catálogo (Juan Aiub, María Ester Alonso Morales, Nicolás Prividera, Julián Axat, Emiliano Bustos y Pablo Ohde), con el fin de caracterizar estas producciones como un corpus histórico emergente identificable de manera más extensiva alrededor del año 2007. Previamente, plantearemos una posición propia respecto de ciertas recurrencias en los estudios académicos que utilizan las categorías de posmemoria, segunda generación y trauma para analizar este tipo de producciones.

Estudiaremos entonces de qué manera la acción de memoria impulsada por la colección contribuyó 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 la organización interna del grupo, los debates que establecieron con otros actores para posicionarse en el campo de la poesía actual; y otra dimensión en la que abordaremos las poéticas de los hijos de desaparecidos, asesinados y exiliados que participan de la colección. Consideramos que estas intervenciones editoriales y poéticas, además de ser sociales, son políticas, por lo tanto a lo largo de los diferentes capítulos estableceremos 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 integrantes de la colección y al análisis de diversos tipos de fuentes

textuales escritas. El fenómeno a estudiar 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 de desaparecidos, memoria.

Agradecimientos

Este trabajo está compuesto de muchas voces que ayudaron, sostuvieron, criticaron, corrigieron y dialogaron con el autor durante su proceso de escritura, quiero agradecer especialmente:

a mi directora, Margarita Merbilhaá, por el acompañamiento a lo largo de este camino, por su calidez humana y su riguroso trabajo de lectura que me permitieron mejorar y abordar esta tesis con la complejidad y la sensibilidad que requieren los temas tratados.

a la Maestría en Historia y Memoria, a todo el cuerpo docente que la integra y a mis compañeros/as de cursada: Héctor Barbero, Celeste Cabral, Erik Daccach, Fabricio Hidalgo, Daniel Fajardo, Sebastián Flores, Alejandra López Getial, Erandi Mejía, Gabriela Pérez y Lucas Saporosi, por los buenos momentos compartidos.

a Teresa Basile porque su seminario me introdujo en los problemas relacionados con la literatura y la memoria y con mucha generosidad junto con Miriam Chiani me invitaron a colaborar en los Proyectos de Investigación y Desarrollo: “Violencia, literatura y memoria en el campo latinoamericano de las últimas décadas” y “Literatura Argentina de la última década”. A Paula Aguilar, Laura Codaro, Bruno Crisorio, Ramón Inama, Rodrigo Montenegro, Ana Principi, Samanta Rodríguez, Silvina Sánchez y Eugenia Straccali por los viajes y jornadas siempre enriquecedoras.

a Sara Bosoer porque gracias a ella descubrí, disfruté y discutí la poesía de los noventa.

a Ramiro Segura, Guadalupe Godoy y Germán Prósperi porque su clases significaron una revolución en la forma de abordar mi trabajo hasta entonces.

a José María Pallaoro, Julián Axat, Juan Aiub, Emiliano Bustos, Nicolás Prividera, María Ester Alonso Morales, Fernando Alfón, Leopoldo Dameno, Andrea Suárez Córca y Alejandra Szir por la buena onda que pusieron en cada entrevista, los valiosos aportes que realizaron y por haberme facilitado materiales que contribuyeron a la realización de esta investigación.

a la familia, amigos/as y compañeros/as de militancia porque muchas veces no pude estar ahí, al menos ahora pueden leer en qué andaba cuando decía “me tengo que poner con la tesis”.

y muy especialmente a Anabela Ghilini, mi compañera, porque una tarde de 2008 me regaló *ylumynarya* pensando que me podía interesar, como siempre me despejó el camino y lo llenó de luz.

La escritura de esta tesis fue posible gracias al apoyo de la beca PROFOR del ex Ministerio de Educación de la Nación y a la Beca Interna Doctoral del CONICET. Quiero agradecer finalmente a todos/as sus trabajadores/as en este difícil momento que atraviesan dado que siempre resolvieron las consultas y dudas con las que me acerqué con mucho amor por su trabajo. Esta investigación intenta contribuir como un argumento más a la tesis de que sin inversión en Ciencia y Tecnología resulta imposible pensar en una soberanía nacional.

Introducción

“La literatura no es tanto un asunto de la historia literaria
como un asunto del pueblo”

Franz Kafka, *Diarios* (1911)

La presente tesis toma como fundamento la hipótesis que sostiene que las obras poéticas de los hijos e hijas de militantes desaparecidos y asesinados 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 memoria, como en algunas manifestaciones más específicas de esos procesos que están menos ligadas a aspectos colectivos e institucionales. Como sabemos, la materia de la memoria es inestable, metafórica, movediza, por lo tanto, es preciso considerar a la literatura, la poesía, también como escenas conmemorativas y de carácter monumentalario que efectuarían cristalizaciones o estabilizaciones del devenir de las memorias intersubjetivas, sobre las cuales testimoniarían. En este sentido, son monumentos a la manera del traductor de un incalculable, que actúa entre las ruinas del pasado y la voz del poeta.

Consideramos pertinente comenzar nuestra investigación sobre las producciones poéticas de hijos¹ e hijas de militantes políticos perseguidos antes y durante la última

¹ La propia definición de la “categoría” de hijos ha sido objeto de reflexiones en el campo de estudios sobre literatura y memoria. En nuestro campo los investigadores realizan esfuerzos por clarificar a qué hacen referencia cuando hablan de hijos. Así por ejemplo Basile (2017-a) 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” (p. 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 los hijos identificados con el peronismo y con ciertos sectores de la izquierda (H.I.J.O.S.) y los hijos identificados con el trotskismo y el anarquismo (HIJOS), particularmente en torno a las lecturas divergentes que realizaron de 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 que produjo el genocidio, cuyos efectos más allá de los 40 o 50 años transcurridos, seguirá 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 exiliado, hijo de asesinado. De alguna forma, en esta elección seguimos a Duhalde (1983) que al analizar cómo palabras habituales adquirieron otra significación en el contexto dictatorial y posdictatorial señala que “MADRES: referencia específica a las madres de los desaparecidos. (Lo mismo con las ABUELAS o FAMILIARES)” (p. 139). Más allá de los rechazos que pueda llegar a producir en los sujetos en cuestión, sobre todo en los mismos hijos,

dictadura cívico-militar a partir del estudio de la colección de poesía Los Detectives Salvajes (2007-2015) de la editorial platense Libros de la Talita Dorada.

Durante las dos últimas décadas, el campo de los estudios sobre historia y memoria ha crecido notablemente dentro del ámbito académico. Tanto el pasado reciente vinculado a los procesos de radicalización política, la violencia estatal y la transición democrática² como a otros acontecimientos históricos relacionados con la violencia institucional, han sido retomados a partir de la pregunta por la memoria como epicentro y disparador de reflexiones desde diversas disciplinas. El abordaje de la memoria para retomar voces silenciadas, acalladas o en permanente disputa, permite reconstruir procesos sociales tensionados con sectores de la sociedad civil que desde el retorno de la democracia se han amparado bajo el discurso único neoliberal para condenar las experiencias de lucha y organización popular previas a la última dictadura cívico-militar. Por otra parte, incorpora críticamente en las ciencias sociales, aquellas experiencias, sentidos y discursos de los sectores contrahegemónicos perseguidos.

Si bien los estudios sobre memoria se convirtieron en “un fantasma” que recorría los debates políticos y académicos en Europa y Estados Unidos desde comienzos de los ’80³, podemos señalar una emergencia en nuestro país a mediados de los años ’90, cuando se produce un desplazamiento de los problemas políticos e institucionales relacionados con la

que deben seguir definiendo su identidad en relación a ser “hijo de...”, nos parece importante el mandato de no olvidar que habita esa indeterminación, la cual hace alusión al vacío dejado por la generación asesinada.

² Acordamos con el señalamiento de Chama y Sorgentini (2011) a propósito de los ejes que articulan el llamado campo de la memoria del pasado reciente en Argentina, el cual: “no debería definirse por una característica intrínseca del objeto o del modo en que nos vinculamos con él, sino por la necesidad, bastante más mundana, de articular una interpretación histórico comprensiva del presente que incluya un relato de tres grandes ciclos históricos significativos: la radicalización política / revolución, la dictadura / represión y la transición a la democracia” (p. 3).

³ José Sazbón (2002) señala como origen del boom académico de la memoria en el plano internacional, la publicación en 1982 de *Zakhor. Jewish History and Jewish Memory* de Yosef Yerushalmi y la edición en 1984 del primer tomo de *Les lieux de Mémoire*, proyecto dirigido por Pierre Nora. Esta periodización es bastante extendida en nuestro ámbito académico, sin embargo como veremos cuando abordemos a Marianne Hirsch, la academia norteamericana marca un inicio diferente, 1975 con la publicación de *Living after the Holocaust* de Arlene Stein. Según Sazbón, un segundo momento de diseminación de problemáticas bajo el prisma de la memoria se produce entre 1993 y 1999 con la publicación de *Philosophical Imagination and Cultural Memory* (1993) compilado por Patricia Cook, *Modernity and the Memory Crisis* (1993) de Richard Terdiman, *History as an Art of Memory* (1993) de Patrick Hutton, *The Memory of the modern* (1996) de Matt Matsuda, *History and Memory after Auschwitz* (1998) de Dominick LaCapra y *Acts of Memory. Cultural Recall in Present* (1999) de Mieke Bal, Jonathan Crewe y Leo Spitzer. Si bien el artículo es de 2002 es extraño que no mencione a Andreas Huyssen, de alguna forma continuador de la obra de Reinhart Koselleck *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten* (1979). Ese año se edita en español *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, una temprana recepción ya se había hecho del autor a través de la revista *Puentes* n° 2 (2000) de la Comisión Provincial por la Memoria.

transición a la democracia hacia enfoques más centrados en el sujeto: “se comenzaron a indagar, desde una clave más sociológica, los problemas relativos al funcionamiento de la memoria social: las lógicas de la rememoración y los sentidos, usos y apropiaciones del pasado” (Chama, Sorgentini 2010 2). Este desplazamiento implicó abordar la articulación práctica de una multiplicidad de memorias y selecciones realizadas por los sujetos en su presente. La recepción y lectura de autores como Maurice Halbwachs, Michel Pollack, Yosef Yerushalmi, Jacques Derrida, Andreas Huyssen, Paul Ricoeur, Giorgio Agamben y Didi Huberman delimitaron las primeras reflexiones teóricas sobre el funcionamiento de la memoria, mientras que trabajos como los de Alessandro Portelli, Henry Rousso y Dominick LaCapra, desde la historia oral e incorporando algunos cruces teóricos con el psicoanálisis, sirvieron de disparadores para pensar de qué manera los trabajos académicos se pueden convertir en trabajos de memoria que permiten elaborar el pasado en las sociedades posdictatoriales.

La recepción de estos autores, tal como señalan Lvovich y Kahan (2016) contribuyó a la tendencia, ya presente en nuestro país desde la transición a la democracia, a través de las acciones impulsadas por los organismos de Derechos humanos en su reclamo de memoria, verdad y justicia, a pensar lo ocurrido a partir de un reservorio de significados, conceptos y metáforas del genocidio nazi. 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” (p. 17-18)⁴. El autor plantea por otra parte que la memoria se ha constituido en una preocupación central de la cultura y la política en las sociedades contemporáneas a nivel global, constituyéndose en un giro conservador que privilegia el pasado por sobre el futuro, producto entre otras cuestiones de un clima cultural posmoderno que promueve la búsqueda de anclajes en un mundo definido por la inestabilidad. Sin embargo, dentro de ese contexto mundial, las indagaciones y luchas en torno a las memorias en países como el nuestro, que venían de una transición democrática posgenocidio, introdujeron esta cultura con fines críticos y de reflexión sobre qué prácticas

⁴ Algo similar ocurrirá en la década de los ‘90 con la transnacionalización de la figura de la desaparición forzada del caso argentino. El 9 de junio de 1994 se firma en Belém do Pará, Brasil, la Convención Interamericana sobre Desaparición Forzada de Personas y en 2007 Naciones Unidas refrenda la Convención Internacional para la Protección de todas las Personas contra las Desapariciones Forzadas (Gatti 2011 211 y ss.).

llevar adelante en la demanda de memoria, verdad y justicia, para discutir el silencio, el olvido y las tergiversaciones históricas que constituyeron, de hecho, las políticas públicas propiciadas por las Leyes de impunidad⁵.

Otro nudo problemático importante, ya sobre el final la década y que irradia los debates en 1998 a propósito de la construcción del Parque de la memoria en la Ciudad de Buenos Aires, es el de la pregunta por las implicancias éticas de la representación estética de las situaciones límite, debate por otro lado propiciado por Saúl Friedländer en la Universidad de California en 1990, que en nuestro país recién editó la Universidad de Quilmes en 2007, pero que tuvo sin dudas en Fernando Reati un introductor temprano con la publicación -en 1992- de *Nombrar lo innombrable: violencia política y novela argentina (1975-1985)* y una nueva actualización con la publicación -en 2005- de *Memoria en construcción. El debate sobre la ESMA* (Marcelo Brodsky comp.). Dichos debates quedaron sintetizados en la pregunta planteada por Horacio González: “Habiendo ocurrido una catástrofe cultural de esta magnitud, ¿cómo se podría conmemorarla o señalarla en la atención de los que no desean que se repita? ¿qué material moral o ético debería convocarse para que este hecho radical sea evocado sin mengua de su carácter en la memoria de la actualidad?” (p. 74).

Entre los proyectos más destacados que dieron impulso a los estudios sobre memoria en nuestro país sobresale la obra pionera de Elizabeth Jelin que comienza a reflexionar sobre estas cuestiones en la década de los noventa, tarea que logra articular entre diferentes problemas y autores con la colección que coordinó entre 2002 y 2006 “Memorias de la represión”⁶, compuesta por doce volúmenes editados por Siglo XXI de

⁵ 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 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.

⁶ La colección fue el resultado de un programa de investigación denominado “*Memoria Colectiva y Represión: Perspectivas Comparativas sobre el Proceso de Democratización en el Cono Sur de América Latina*” financiado por el Social Science Research Council (SSRC) que se desarrolló entre 1999 y 2001 bajo la dirección de Elizabeth Jelin y Carlos Iván Degregori. Allí se editaron: *Los trabajos de la memoria* (2002) de Elizabeth Jelin, *Las conmemoraciones. Las disputas en las fechas “in-felices”* (2002), Elizabeth Jelin (comp.), *Los archivos de la represión. Documentos, memoria y verdad* (2002), Ludmila Da Silva y Elizabeth Jelin (comp.), *Del estrado a la pantalla: Las imágenes del juicio a los ex comandantes en la Argentina* (2002)

España. Así como también las producciones que articulan en torno a las cuestiones de la memoria histórica los grupos que conforman quizá las tres revistas más relevantes del período: *Punto de vista* (1978-2008) compuesta por Beatriz Sarlo, Hugo Vezzetti, Oscar Terán, Leonor Arfuch, María Teresa Gramuglio y Carlos Altamirano, entre otros⁷; *El ojo mocho* (1991-2008) que publica artículos de Horacio González, Eduardo Rinesi, Graciela Daleo, Christian Ferrer, Guillermo Korn, María Pía López⁸, entre tantos otros⁹; y *Confines* (1995-2010), integrada por Nicolás Casullo, Alejandro Kaufman, Eduardo Grüner, Ricardo Forster, Héctor Schmukler y Oscar del Barco¹⁰. Con posterioridad a estas disquisiciones, surgen en las publicaciones gráficas ámbitos de discusión más institucionalizados y específicos, que contemplan tanto la producción académica como la difusión de discusiones entabladas por distintos grupos de estudios. Podemos mencionar al respecto, las revistas: *Políticas de la memoria* (2000-) del CeDInCI, *Puentes* (2000-) de la Comisión Provincial por la Memoria, *Aletheia* (2010-) de la Maestría en Historia y Memoria de la UNLP y *Clepsidra* (2014-) del Núcleo de Estudios sobre memoria del IDES.

de Claudia Feld, *Luchas locales, comunidades e identidades* (2003), Ponciano del Pino y Elizabeth Jelin (comp.), *Educación y memoria. La escuela elabora el pasado* (2004) de Elizabeth Jelin y Federico Lorenz, *Iglesia, represión y memoria. El caso chileno* (2004) de María Angélica Cruz, *Monumentos, memoriales y marcas territoriales* (2004), Elizabeth Jelin y Victoria Langland (comp), *Memorias militares sobre la represión en el Cono Sur: visiones en disputa en dictadura y democracia* (2005), Erik Hershberg y Felipe Agüero (comp.) y *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión* (2005), Elizabeth Jelin y Ana Longoni (comp.).

⁷ En abril de 1995 su número 54 estuvo dedicado a los “20 años del golpe”, allí reflexionan Carlos Altamirano, Beatriz Sarlo, Hugo Vezzetti y Leonor Arfuch. El número 58 de agosto del 1997 se tituló “Cuando la política era joven” y manifestaba cierto temor de esta formación cultural por los documentales y libros que volvían sobre la experiencia setentista, que fueron sintetizados en el trabajo de Raúl Beceyro: “Otra vez los fantasmas del pasado”. A fines de los ’90, estos autores comenzaron a editar en formato libro muchas de las ideas contenidas en estos artículos coyunturales.

⁸ En el número 7/8 de 1996 González publica un artículo denominado “Aricó” a propósito de un video realizado por Rafael Fillipelli sobre el intelectual cordobés, en el que analiza *Montoneros, una historia* de Di Tella y *Cazadores de utopías* de Blaustein y se interroga acerca de cómo deberían pensarse los setenta.

⁹ Seguramente *El ojo mocho* sea el proyecto cultural más amplio y democrático en cuanto a la incorporación de escritores, en 21 números se publican 271 autores.

¹⁰ Ya en su primer número de abril de 1995 se tematizan los problemas inherentes a la memoria a partir de la publicación de un artículo de Héctor Schmukler “Formas del olvido”, que dialoga críticamente con una traducción y selección preparada por Kaufman y Weiss de *Heidegger y <<los judíos>>* de Jean-Francois Lyotard, una reseña de Forster a *Frente al límite* (1994) de Tszvetan Todorov y un trabajo crítico sobre Paul Celan. El número 3 de septiembre de 1996 reúne siete ensayos convocados por el título “Memoria y terror en la Argentina 1976-1996”. Varios de los artículos publicados sobre la temática en esta revista fueron recopilados en publicaciones posteriores como *Memorias en presente. Identidad y memoria en la argentina postgenocidio* (2001), Sergio Guelerman (comp.) Buenos Aires, Norma; *La pregunta por lo acontecido* (2012), Alejandro Kaufman, Buenos Aires, La Cebra.

Dentro de este contexto, los primeros estudios que indagaron en los vínculos entre literatura y memoria en la Argentina estuvieron abocados a la narrativa testimonial. Podemos mencionar como trabajos paradigmáticos que marcan dos momentos en su abordaje: *El relato de los hechos: Rodolfo Walsh, testimonio y escritura* (1992) de Ana María Amar Sánchez y *La escritura testimonial en América Latina. Imaginarios revolucionarios del sur* (2002) de Rossana Nofal, aunque en las revistas culturales que comentábamos ya se estaba gestando el estudio de ficciones que recuperaban la categoría de memoria y que recién serían publicados en libro en el transcurso de los 2000¹¹.

¿Cómo podemos pensar la literatura en tanto lugar de memoria? ¿De qué modo la literatura evoca experiencias del orden de lo vivido, o toca lo real, y cuáles son los límites de los intentos miméticos, testimoniales y comunicativos? ¿Qué valor cobra lo poético en la revelación de los mecanismos del recuerdo y de la memoria? En todo caso ¿cuáles son los trabajos de memoria que se han realizado desde la palabra literaria en la Argentina reciente? ¿En qué consisten? ¿En qué se diferencian de trabajos anteriores emprendidos durante los años de impunidad? En relación a este tipo de indagaciones y búsquedas, el vínculo entre literatura y memoria se convierte en un terreno cargado de potencialidades, en tanto el arte abre canales alternativos de expresión que permiten articular el pasado con el presente desde dispositivos desubjetivantes, ficcionales y reflexivos. Las obras literarias, al intervenir en el espacio público, exploran modos de reconstrucción de hechos pasados y procesos de memorias a partir de mecanismos de interpretación subjetiva, centrados en la experiencia, en la que la literatura se presenta como pensamiento de la presencia del presente, que para nombrar un incalculable abreva en el vacío de sentido, en la carencia de significaciones establecidas, en el peligro de la lengua (Badiou, 2005).

Las preguntas planteadas más arriba, pueden sumarse a los debates actuales en el ámbito de las ciencias sociales en torno a los modos de pensar el pasado reciente. Merecen ser exploradas más en profundidad en el caso de la literatura reciente, mediante un estudio crítico centrado en las producciones literarias y más específicamente, en la poesía. En efecto, en las imágenes literarias que se vinculan con procesos individuales y colectivos de

¹¹ A modo de ejemplo, mencionamos dos textos que abordaron a partir de la categoría de memoria, ficciones que elaboraban los setentas: “Coincidencias: Villa de Luis Gusmán” de Beatriz Sarlo en Punto de vista n° 54 (abril de 1995) sobre la novela de Luis Gusmán y “Sobre *El fin de la historia*, novela de Liliana Heker” de Héctor Schmukler en El Ojo Mocho n° 9/10 (1997).

memoria atravesados por la violencia estatal, se apela, como en los comienzos de todo arte, a la fuerza evocativa de lo innombrable¹². Asimismo en las múltiples estrategias de significación se despliegan nudos claves de la comprensión histórica: “el sentido de la experiencia humana, el valor y las formas legítimas del testimonio, las transmisiones y filiaciones que enhebran los (des)acuerdos entre generaciones, los modos que una sociedad se da para rememorar su pasado” (Escobar, Giordano, Pittaluga, 2015 10).

Una de las particularidades de la generación de hijos de desaparecidos y asesinados radica en que tuvieron que acercarse a la experiencia del genocidio a partir de la pregunta por la identidad. El espacio para actuar que encontró su impronta generacional, estuvo conformado por una reinterpretación de las gramáticas del reclamo de justicia de larga tradición en el ámbito de los derechos humanos desde la creación de Madres y Abuelas de Plaza de Mayo o de Familiares de Desaparecidos. Allí crearon una nueva posición colectiva, reinterpretando las categorías y los esquemas de acción recibidos y armando nuevos códigos, hasta moldear un lenguaje y perfil generacional que alteró de manera definitiva la figura del desaparecido, del militante setentista, de los medios de lucha contra la impunidad y el olvido (Da Silva, 2001; Cueto Rúa, 2008; Allende, Quiroga, 2010). A partir de esto, y a la luz de los debates en torno al concepto de posmemoria de Marianne Hirsch (2013) cabe preguntarse hasta qué punto son pertinentes, en el caso argentino, los criterios utilizados para caracterizar de esta forma las manifestaciones artísticas de los hijos de militantes políticos desaparecidos, asesinados o exiliados. En efecto, en primer lugar, es una categoría utilizada para analizar la transmisión de memoria transgeneracional de una experiencia de la que los hijos no fueron testigos, por eso se los piensa como una segunda generación, y en segundo lugar es preciso evaluar su formulación teórica a la luz del caso que proponemos estudiar en esta tesis. Estos problemas serán abordados en el capítulo 4.

En *Mi abuelo no era nazi. El nacionalsocialismo y el Holocausto en la memoria familiar* (2012), Welzer, Moller y Tschugwall han planteado la diferencia que se establece

¹² Una serie de autores han problematizado esta idea que parte del célebre anatema lanzado por Theodor Adorno acerca de si después de Auschwitz escribir poesía no se convertiría en un acto de barbarie. De manera que se han realizado varios trabajos que se interrogan acerca de las posibilidades de abordar las situaciones límite a través de la literatura y del arte: a la capacidad de la palabra para dar cuenta del mal radical (Semprún, 1997), al intento de testimoniar lo intestimoniable (Levi, 2008), de imaginar lo inimaginable (Didi-Huberman, 2004), de representar lo irrepresentable (Rancière, 2005), de decir lo indecible (Agamben, 2000); así como también promovieron una discusión sobre la ética implicada en el acto de ficcionalizar o estetizar estas experiencias (Lanzmann, 1994; Robin, 2012).

entre la transmisión de conocimientos histórico-fácticos y las representaciones y elaboraciones emocionales sobre el pasado, las cuales resultan más efectivas en la transmisión de memoria, representaciones e imaginarios intergeneracionales, tal como concluyen en su estudio sobre las memorias de descendientes de genocidas o colaboradores del régimen nazi. De este modo, en el marco de los numerosos estudios referidos a los procesos de memoria de la posdictadura, resulta llamativo el hecho de que no hayan sido explorados los trabajos de memoria vinculados a la poesía. Más aún, teniendo en cuenta el acercamiento primario y temprano que tuvieron los hijos con la poesía (visible en una amplia cantidad de testimonios), su persistencia en la publicación de poemarios y la abundancia de material inédito que conservan, aguardando pacientemente la ocasión de verlo publicado. Teniendo en cuenta la relación paradójica y conflictiva entre el pensamiento histórico y el pensamiento poético, nos preguntamos en qué se vinculan cierta ahistoricidad, ficcional y desubjetivante de la poesía y el verosímil histórico, testimonial, que plantea la noción de memoria¹³.

El análisis de los escritos de los hijos poetas nos permite avanzar en posibles respuestas a esta pregunta: en caso de que existieran, ¿qué trabajos de la memoria se dan en el interior de la escritura poética? En torno a esta cuestión más general es que consideramos trabajar con un corpus que nos permite pensar políticas de memoria articuladas a partir de la palabra poética. Asimismo, puede ser pertinente preguntarse cómo ellos se enfrentan, incluso utilizando las posibilidades de una escritura autobiográfica, con la cuestión de la resistencia a una imagen autocomplaciente de víctimas-sobrevivientes de la dictadura, que corra el peligro de dejarlos atados indefectiblemente al pasado.

Si bien algunos autores del corpus que hemos relevado, como Andrea Suárez Córlica, Martín Gambarotta, Alejandra Szir y Emiliano Bustos, publicaron sus primeros libros en el transcurso de la década de los noventa en editoriales relativamente prestigiosas

¹³ De alguna forma, nos proponemos 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 material para escribir y discutir 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” (Williams citado por Szabón, 2002 p. 21), pero también la poesía como rememoración en estado de tranquilidad, de una experiencia intensa elaborada con el lenguaje del presente (Wordsworth 1999 85).

–Gambarotta fue un caso atípico por su temprana consagración¹⁴–, es posible advertir la publicación cada vez más sostenida de poemarios desde 2003 hasta el presente. Esta nueva etapa de visibilidad para un conjunto emergente de jóvenes poetas, hijos de víctimas del genocidio, se consolidará recién con la creación de la colección Los Detectives Salvajes. Este proyecto editorial puede entenderse como una singular acción de memoria –en el sentido de “memoria-acción” de Paul Ricoeur (2013)- dado que supone una rememoración ejercida y practicada por sujetos, en la que el recuerdo emerge como objeto buscado, encontrado y construido por medio de una pesquisa activa. Esta elaboración activa del pasado, pensada por los editores Julián Axat y Juan Aiub, vehiculiza la posibilidad de convertir la colección en un agente ético y político que aborda críticamente su presente.

Esta acción de memoria, entonces, reúne los escritos de poetas desaparecidos o asesinados durante la última dictadura cívico-militar (Carlos Aiub, Jorge Money, Rosa María Pargas, Joaquín Areta, Luis Elenzvaig, José Carlos Coronel), cuyos cuadernos y libros circularon durante largo tiempo como archivos familiares o de compañeros de militancia. Mediante esta estrategia editorial los editores buscaron restituir la voz de padres y madres, negada física, política, pero también artísticamente. De manera complementaria, el catálogo está conformado por los poemarios de hijos de militantes desaparecidos, asesinados o exiliados (Juan Aiub, Emiliano Bustos, Julián Axat, Nicolás Prividera, María Ester Alonso, Pablo Ohde). A lo largo de nueve años y con veinte títulos publicados, la colección amplió su proyecto inicial incluyendo la edición de poetas más jóvenes, varios nacidos en la década del '80, al mismo tiempo que editaron dos antologías *si Hamlet duda, le daremos muerte* en 2010 y *La Plata Spoon River* en 2014. Dado que los poetas que

¹⁴ Martín Gambarotta, exiliado hijo, es una figura central de la poesía de los noventa, con la que se enfrenta y discute el grupo de Los Detectives Salvajes. Este autor tuvo una trayectoria singular: a los 27 años ganó el Primer Concurso Iberoamericano Diario de Poesía (1995) y rápidamente alcanzó el reconocimiento de escritores consagrados como Fogwill. En las entrevistas realizadas a los poetas de Los Detectives Salvajes no percibimos ningún tipo de rechazo por su escritura, por el contrario con quienes sí discute el grupo es con sus epígonos, por ejemplo el ganador del Segundo Premio Iberoamericano Diario de poesía (1997), Santiago Llach. Quizá Bustos cuando define a la poética de *Punctum* (1995) como una estética de la derrota de los movimientos setentistas cuestione el ensimismamiento en el presente (característico de los noventa) y la carencia de proyecciones político-estéticas a futuro. Como veremos en el capítulo 6 cuando analicemos la obra de Pablo Ohde, esta estética cruda de la derrota estaría atravesada por la experiencia del exilio y la discusión generacional con los padres, que sí sobrevivieron.

integran este proyecto editorial recién están siendo estudiados por la crítica¹⁵, propongo abordar el proyecto de manera exhaustiva, haciendo foco específicamente en las poéticas de hijos de militantes políticos perseguidos en la década del '70 y en las lecturas que realizan de la tradición literaria argentina.

Esta tesis se nutre de los enfoques presentes en el campo de 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) y en el caso argentino de Ludmila Da Silva (1997) y Elizabeth Jelin (2002) 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, la crítica superadora de Michael Pollak (1989) y de Joël Candau (2002, 2008) al concepto de “memoria colectiva” –noción clave en las publicaciones póstumas de Halbwachs-, sirve para recuperar por el contrario la idea contenida en su obra de 1925 *Los marcos sociales de la memoria*. 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 piensan entre identidad y memoria, que resulta especialmente productiva para abordar las poéticas de hijos 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 p. 116). Del trabajo precursor de Jelin (2002) retomaremos la

¹⁵ Entre los autores que comenzaron a estudiar nuestro corpus se encuentra Adriana Badagnani (2014), Fernando Reati (2015-a, 2015-b, 2017) y Mirian Pino (2017-a, 2017-b), trabajos que abordaremos a continuación cuando formulemos el Estado de la cuestión.

idea de “trabajos de memoria”¹⁶, 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.

La estructuración metodológica consistió en una primera fase de conformación de un archivo sobre la colección y sobre los poetas que escribieron en ella. Para ello recopilamos todos los artículos periodísticos, reseñas y entrevistas publicados en la prensa gráfica y en sitios web. Una segunda fase consistió en realizar entrevistas a los directores de la colección estudiada, a los poetas cuyos libros forman parte del corpus de esta investigación, pero también al encargado del diseño gráfico y en el caso de Pablo Ohde que falleció en 2012, decidimos entrevistar a su albacea Fernando Alfón. De esta manera la entrevista en profundidad (Arfuch 1995) nos resultó muy útil en el diálogo con los entrevistados al permitirnos poner las hipótesis iniciales de lectura de los poemarios en crisis. Así como también para cotejar las expectativas y prefiguraciones de sus simpatías políticas y estéticas como autores con los resultados finales de las obras escritas. En el transcurso de la escritura 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 los trabajos de otros investigadores abocados a estudiar las elaboraciones literarias recientes en torno a los setenta.

En los últimos años, distintos investigadores se han preocupado por reconstruir la historia de la organización H.I.J.O.S., mientras que han surgido, no con menos fuerza, abordajes teórico-críticos centrados en las manifestaciones artísticas producidas por los

¹⁶ Esta noción ya está presente en René Kâes (1991) cuando dice 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” (p. 163).

propios hijos ya sea en cine (Amado, 2008; Berger, 2008; Larralde Armas, 2011; Aon, 2012; Falcón 2014; Blejmar, 2016), fotografía (Longoni, 2009; Fortuny, 2011; García, 2011; Larralde Armas, 2013), teatro (Blejmar, 2010; Pérez, 2013), artes visuales (Durán, 2008; Basso, 2016) o narrativa, que examinaremos más abajo.

En general, los trabajos mencionados coinciden en observar que en las intervenciones artísticas de los hijos, un rasgo recurrente está dado por el hecho de que ellos dejan de pensarse en términos de casos de víctimas, o de testimonio, y pasan a enunciarse, en primer lugar, en su condición de escritores o artistas. Otra cuestión señalada en muchos de estos análisis sobre producciones de soporte audiovisual¹⁷, teatral¹⁸, narrativo¹⁹, fotográfico²⁰ o pictórico²¹ es la presencia común en las producciones de hijos, de una enunciación en primera persona con insistentes inflexiones autorreferenciales que tematizan cierta dificultad o reparo para retomar el legado político de la generación de los padres (Amado, 2004, 2008; García, 2011). Por lo general se ha estudiado el modo en que las producciones artísticas constituyen en sí mismas un espacio performático en el que se

¹⁷ *Papa Iván* (2000) de María Inés Roqué, *(H) Historias cotidianas* (2001) y *El (im)posible olvido* (2016) de Andrés Habbeger, *Los rubios* (2003) y *Cuaterros* (2016) de Albertina Carri, *Encontrando a Víctor* (2004) de Natalia Bruchstein, *M* (2007) y *Tierra de los padres* (2011) de Nicolás Prividera, *Cordero de dios* (2008) de Lucía Cedrón, *Infancia clandestina* (2011) de Benjamín Ávila.

¹⁸ *Mi vida después* de Lola Arias, interpretada por hijos de desaparecidos y exiliados, *La memoria de los peces* de Horacio Rafart sobrino de José Luis Alvarenga.

¹⁹ Un corpus restringido estaría compuesto por hijos de desaparecidos y asesinados por el Estado genocida: *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), *Los topos* (2008), *Barrefondo* (2010) y *Las chanchas* (2014) de Félix Bruzzzone, *Pozo de Aire* (2009) de Guadalupe Gaona, *Soy un bravo piloto de la nueva China* (2011) de Ernesto Semán, *Diario de una princesa montonera. 110% verdad* (2012) de Mariana Eva Pérez, *Perder* (2008) y *Pequeños combatientes* (2013) de Raquel Robles, *¿Quién te crees que sos?* (2012) de Ángela Urondo, *Aparecida* (2015) de Marta Dillon, *Cómo enterrar a un padre desaparecido* (2012), crónica de Sebastián Hacher sobre la búsqueda de Mariana Corral y *Magdalufi* (2018) de Verónica Sánchez Viamonte. Incluye también las obras de hijos de militantes setentistas que sobrevivieron a los campos o se exiliaron, pero también a novelas de hijos de simpatizantes o colaboracionistas con el gobierno dictatorial o autores de la misma generación cuyos padres eran indiferentes a los acontecimientos político: *La casa de los conejos* (2008), *Los pasajeros del Anna C* (2012), *El azul de las abejas* (2013) de Laura Alcoba, *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* de Patricio Pron, *Una misma noche* (2012) de Leopoldo Brizuela, *Papá* (2003) de Federico Jeanmaire, *Una muchacha muy bella* de Julián López. Es interesante señalar el corte generacional y caprichoso que propone esta clasificación bastante extendida en los trabajos académicos. Una novela como *El secreto y las voces* (2002) de Carlos Gamero o *A veinte años, luz* (1998) de Elsa Osorio, no entrarían más allá de que sus personajes sean hijos de desaparecidos y sean más cercanos en edad a Jeanmaire.

²⁰ *Arqueología de la ausencia* (1999-2001) de Lucila Quieto, *El rescate* (2007) de Verónica Maggi, *Recuerdos inventados* (2006) de Gabriela Bettini y *Fotos tuyas* de Inés Ulanovsky

²¹ Las exposiciones de María Giuffra *Los niños del proceso* (2003), *Exilio* (2009) o *Familia* (2010), el ciclo de fotocollages de Julián Teubal *And Polenta?* (1992-1998), Elisa Ferreira López y la muestra *Exilio* (2017).

tematiza la búsqueda identitaria, a la vez que se realiza (Aon, 2012; Larralde Armas, 2013). Retomaremos esta línea para estudiarla en el caso de la poesía.

Desde una perspectiva ampliada, teniendo en cuenta los análisis en torno al giro subjetivo, autobiográfico o autoficcional de las últimas décadas, especialmente en el caso del relato (Sarlo, 2005; Catelli, 2007; Giordano, 2008; Arfuch, 2002) nos preguntamos acerca de las posibles relaciones entre esas formas de enunciación y la poesía de hijos. Estos trabajos resultan ineludibles pero no abordan de manera específica las producciones poéticas. Puede ser pertinente, asimismo, considerar la poesía de hijos teniendo en cuenta las polémicas en torno a las implicancias de los relatos con marcas testimoniales y preguntarse hasta qué punto estas escrituras vendrían a encarnar algún modo de abandono del intento siempre provisorio de comprender la historia, alguna especie de egocentrismo antipolítico, de moral del antihéroe o de simple narcisismo del fracaso, como plantean o sugieren Sarlo (2005) y Vezetti (2009), a propósito del giro autobiográfico en la literatura argentina.

Otras perspectivas críticas han estudiado el modo en el que esas subjetividades portan la incompreensión de un presente que reclama nuevas interpretaciones históricas del pasado, elaboradas en lo posible a cierta distancia de las prácticas celebratorias que suelen obstruir el camino de una reflexión profunda sobre el sentido de la lucha revolucionaria y la violencia política (Dalmaroni, 2004; Drucaroff, 2011), reflexiones que también encontramos en los poetas que proponemos analizar.

Si nos enfocamos en las producciones específicas sobre narrativa, deberíamos en principio incluirlas dentro de un corpus mucho más abarcativo que hace a los estudios sobre las representaciones y elaboraciones del pasado reciente producidas desde dispositivos ficcionales literarios. Con respecto a la narrativa de hijos, he seleccionado aquellos que plantean cuestiones que atraviesan esta tesis²². Haremos hincapié en los trabajos de Merbilhaá (1997), Badagnani (2013-a, 2013-b, 2014), Saxe (2013), Daona (2015), Logie (2015), Logie y Bieke (2015), Peller (2009, 2015, 2016), Rosende (2015), Allende y

²² Sobre narrativa de hijos encontramos una enorme cantidad de ponencias, otro tanto de artículos y de libros compilatorios, por lo tanto realizaremos un recorte de los trabajos que consideramos más representativos o pertinentes para el tema de esta tesis, teniendo siempre presente que aquí no se agota el material crítico, que día a día sigue creciendo y que seguramente haya estudios muy interesantes que todavía desconocemos.

Quiroga (2015), Souto (2016), Cattarulla (2016), Chiani (2016), Plotnik (2016), Mandolessi (2016), Fandiño (2016) y Basile (2016, 2017-a, 2017-b, 2017-c)²³.

Es relevante el trabajo de Merbilhaá (1997) si tenemos en cuenta la fecha de su publicación porque resuelve en la reseña que realiza a propósito del libro de Andrea Suárez Córlica *Atravesando la noche. 79 sueños y testimonio acerca del genocidio* (1996), una de las cuestiones no tan resueltas por algunas zonas de la crítica incluso actual, los problemas relacionados con el testimonio y la ficción. La autora destaca que si bien el libro está compuesto de dos partes, una con relatos de sueños, y otra con un testimonio en primera persona, aleja esta práctica de la tradición del discurso jurídico y la inserta dentro de una tradición de publicaciones del campo literario (Walsh, Bonasso) en la que los escritores no se centran en el sujeto sino en las posibilidades “del propio yo contado” (p. 1), porque “lo real está en el margen de lo contado”, así es que en la narración de los sueños se accede a una dimensión política y de denuncia de lo no resuelto por el sistema democrático. En los trabajos posteriores, se advierte un consenso –aunque en algunos casos, sin un desarrollo adecuado- en torno al abordaje de estas narrativas como autoficciones, en tanto se trataría de escrituras que subvierten las distinciones clásicas entre lo público y lo privado, lo político y lo ficcional, para dar cuenta de las herencias y filiaciones produciendo pactos de lectura ambiguos con el lector (Badagnani, 2013; Logie, 2015; Chiani, 2016; Peller 2016; Basile 2016; Fandiño, 2016).

Destacamos en Badagnani (2013-a) el señalamiento de las tensiones y conflictos que se dan en la generación de hijos con otros arcontes de la tradición, a propósito del armado de un archivo sobre los padres que estaría marcado de afectos y atendería a todos los aspectos de la vida, contrariamente a lo que sucede cuando se intenta rescatar únicamente su militancia política o su condición de hijos ejemplares. La materialidad de los

²³ En 2018, durante el transcurso de escritura y corrección de esta tesis, se publicaron valiosos estudios críticos que abordaron desde diversas perspectivas la literatura producida por hijos e hijas, los cuales en muchos casos complementaron y profundizaron algunas aristas de nuestro trabajo, proyectando así nuevas zonas de investigación: Blejmar, Jordana, Mandolessi, Silvana y Pérez, Mariana Eva (comp.) (2018). *El pasado inasequible. Desaparecidos, hijos y combatientes en el arte y la literatura del nuevo milenio*, Buenos Aires, Eudeba; Perassi, Emilia y Calabrese, Giuliana (eds.) (2018). *Donde no habite el olvido. Herencia y transmisión del testimonio en Argentina*, Milano, Università degli Studi di Milano; Saporosi, Lucas (2018). *La experiencia del amor en las producciones estéticas de hijos e hijas de militantes políticos/as detenidos/as desaparecidos/as. La construcción de un archivo afectivo*, Tesis para optar por el grado de Magister en Historia y Memoria, La Plata, Fahce-UNLP. Además se publicó el tomo 12 de la *Historia Crítica de la Literatura Argentina* (2018) dirigida por Noé Jitrik, en el que se abordaron a lo largo de diferentes artículos la narrativa y la poesía actuales con especial énfasis en las elaboraciones de los sesenta-setenta desde la ficción.

restos se convierte en un terreno de disputa con viejos militantes, organismos de Derechos humanos, instituciones estatales, que la autora rastrea en las novelas de su corpus. Retomando a Derrida, señala que los hijos proponen nuevos principios de consignación y otras formas de interpretación del corpus de madres, abuelas y compañeros de los padres. Esta acción los lleva a proponer en el espacio público nuevas formas y jerarquizaciones en la elaboración archivística. En efecto, los hijos realizan una selección que actúa a través del material que elaboran en sus ficciones, cuyo espesor simbólico (no meramente referencial o mimético) la crítica no debería leer con ingenuidad. Así, en el capítulo 5 haremos alusión a la operación de Laura Alcoba quien en *La casa de los conejos* (2008), ofrece una mirada negativa de la militancia de los setenta, la cual incluso revictimiza a las víctimas pero que fue leída de manera positiva por la crítica a partir de una lectura en clave referencial. En otro trabajo, Badagnani (2013-b) destaca la intención de tomar la palabra como una de las características centrales de estos escritores dado que sus narraciones comienzan en las burocracias judiciales. Por otro lado, es interesante la hipótesis de que la indefinición genérica en estas narrativas resulta una evidencia de las dificultades por las que está atravesado ese decir, los escollos hallados para aproximarse de una vez y para siempre al acontecimiento traumático.

En los trabajos de Basile también destacamos varios puntos productivos. En primer lugar la idea de ‘orfandad suspendida’ (2016) que propone para pensar la narrativa de hijos, en especial cuando apelan a una ficcionalización de la infancia para transmitir ese estado de latencia y espera constante que implica la figura del desaparecido, y por otro lado, la elaboración de una segunda instancia dada en un escenario posterior de búsqueda que pudo o no confluir con la militancia en H.I.J.O.S.: “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” (p. 143). En segundo lugar destacamos los intentos de pensar las producciones de hijos dentro de tradiciones más amplias del campo literario latinoamericano, como hace con *Aparecida* (2015) de Marta Dillon en la que encuentra rastros de una estética popular, festiva, abyecta y santera del neobarroco antidictatorial del Cono Sur (Basile 2017-a). Algo que a simple vista puede resultar lógico, no es tan común en los abordajes de las poéticas de hijos que por lo general no saltan el cerco del propio corpus, problema metodológico que lleva en

algunas ocasiones a tratar como original o novedosas cuestiones ya elaboradas en la tradición literaria. Volveremos sobre esto en el capítulo 4. Por su parte, Chiani (2016) no sólo relaciona la práctica funeraria del final de *Aparecida* (2015) con la tradición neobarroca sino también con una tradición política que conecta en una marcha-acto-celebración al Frente de Liberación Homosexual de los '70 con las nuevas formas de asociación LGTTBQI²⁴. El trabajo de Chiani dialoga con el de Peller (2016), en el sentido de que ambas parten de los *Diarios de duelo* (2009) de Roland Barthes para pensar la multiplicidad de trabajos de duelo que afectan las subjetividades, con la presencia de la ausencia de los seres queridos, que en el contexto de un genocidio produciría un corte abrupto, catastrófico. Intentaremos demostrar que centrarse en la idea de duelo es muy diferente que centrarse en el trauma a la hora de analizar estas autoficciones.

Peller (2015, 2016) que continúa la línea de investigación propuesta por Domínguez y Amado en *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones* (2004), realiza una lectura de los cruces genéricos que ofrecen los textos de hijas como escenificación de la construcción identitaria. De esta forma, los textos estarían conformados por pedazos heterogéneos de materiales que remiten al funcionamiento de la memoria. Destacamos dos aciertos en su trabajo, el primero en lo que hace a una contextualización de estas producciones al interior de un fenómeno más amplio que, con Arfuch, denominamos giro autobiográfico. En segundo término, es interesante la perspectiva de género que incorpora, haciendo especial énfasis en las escritoras mujeres y su forma de experimentar la maternidad. La autora se detiene en el pasaje de ser hija a ser madre para mantener y escenificar una transmisión de memoria familiar que se politiza en su circulación pública. Por otro lado, hace foco, como Allende y Quiroga (2015), Rosende (2015), Plotnik (2016), Fandiño (2016) y Basile (2017-b-c), en la construcción y singularidad de los personajes infantiles, con especial énfasis en los efectos estilísticos que produce el humor, el juego, la ironía y la parodia.

Allende y Quiroga (2015) 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*

²⁴ Podría discutirse su afirmación acerca de que los escritos de hijos “son textos no subordinados a la funcionalidad primordial de transmisión de memoria” (p. 3). En efecto una de las posibilidades más importantes de estos escritos radica en poder convertirse en vehículos transformadores de la memoria social a partir de las relaciones que tejen entre los campos de la política, los derechos humanos y la literatura.

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)²⁵ que efectivamente leen en su contemporaneidad la novedad de estos textos, pensamos que esta conceptualización es útil a los fines de pensar los regímenes de memoria en la Argentina de la posdictadura pero poco sirven para pensar la literatura. En este sentido, preferimos abordar la diferencia en tanto configuraciones de escritura no tan pegadas a un momento histórico específico, tal como propone Mandolessi (2016)²⁶. Si consideramos productivo, al igual que los autores, analizar la emergencia de las voces de la generación de hijos en el transcurso de la década del 2000 como expresión de una nueva estructura de sentir, en términos de Raymond Williams. En esta tesis veremos que una expresión preponderante de esta nueva estructura de sentir va a estar caracterizada por el uso extendido de la prosopopeya como una figura que establece diálogos en las ficciones con el fantasma de los padres²⁷.

Daona (2015) intenta demostrar, en su tesis doctoral, que las narrativas sobre los años setenta en Argentina no superan la instancia de legitimidad que les da el uso de la primera persona, colocándose siempre en el lugar de quien posee la experiencia de aquello

²⁵ Resulta destacable lo sugestivo del cierre del libro de Miguel Dalmaroni *La palabra justa. Literatura, crítica y memoria en la Argentina (1960-2002)* (2004) porque traza una línea de articulación entre estas nuevas ficciones de los noventa, pero también anticipa la emergencia de otro tipo de producciones, entre las que hoy podemos situar las de los hijos: “De *El fin de la historia* a *El secreto y las voces*, de *Villa* a *Dos veces junio*, se suceden entonces búsquedas y variaciones diversas de la novela argentina que se propuso narrar el horror de la dictadura. Es posible que, para la historia de las narrativas sociales sobre esa experiencia extrema, resulte especialmente relevante el paso de la figura individual del colaborador directo a la figura colectiva de las complicidades de casi todos. *Pero aún no es posible, por supuesto, cerrar evaluaciones, tampoco en el campo más restringido de la historia literaria: el corpus sigue abierto y muchas de las tradiciones estéticas y políticas disponibles para enriquecerlo o desviarlo no han sido exploradas*” (p. 174, la cursiva es nuestra).

²⁶ 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.

²⁷ Allende y Quiroga (2015) mencionan la importancia que da Williams a la configuración de nuevas figuras retóricas en la literatura, las cuales darían cuenta de un cambio en la estructura de sentir pero no rastrean en su corpus la emergencia efectiva de ésta. Por su parte, Ana Amado (2008) analiza la importancia en el uso de la prosopopeya en el cine de hijos pero no problematiza el hecho con un análisis williamsiano.

que narrará, lo cual para la autora sería una deriva más del familismo en los organismos de Derechos humanos. Argumenta que “esto nos coloca frente a una escritura estrechamente ligada al testimonio, que es el género por excelencia para escribir sobre el período –dejando de lado los textos históricos-. Esta afirmación, supone pensar en la sensibilidad social que despiertan estos temas por la contemporaneidad que existe entre los/as narradores/as y los temas en cuestión” (p. 18). Ahora bien, entendemos que la literatura autobiográfica o autoficcional excede el marco de lo producido para abordar los setentas (aquí coincidimos con Badagnani, 2013-b) pues en realidad, es una corriente que atraviesa el campo cultural en su conjunto. De hecho, la propia Daona señala la importancia de esta tendencia en nuestro ámbito, y la describe minuciosamente en tanto “rasgo de época en donde lo biográfico ocupa un lugar predominante” (p. 54). Sin embargo, prefiere correrse en su análisis de los límites genéricos, para hacer foco en la perspectiva del narrador a la hora de construir memoria, cuando analiza las tres series de novelas que propone para abordar el pasado reciente: las de los militantes, las de los testigos y las de los hijos da cuenta de las diferentes “poéticas de la memoria” que ofrecen. Por otra parte, para la autora, cada poética particular no sólo estará estrechamente vinculada al sujeto que enuncia y asume la voz narradora, sino que además dará forma a un modo de composición que varía de acuerdo al lugar desde el que se está narrando, lo cual me parece muy productivo, dado que rompe el cerco del corpus narrativo de hijos, leyendo y analizando las obras en un contexto más amplio.

Un trabajo como el de Saxe (2013) es no solo novedoso por la perspectiva teórica que utiliza a la hora de analizar *Los topos* de Félix Bruzzzone, sino que ayuda a superar ideas cristalizadas en torno a la identidad, que necesariamente tiene sus consecuencias en el concepto de memoria que se utiliza. El autor denuncia la invisibilización de las víctimas *queer* en los estudios sobre los regímenes genocidas y el escaso lugar que ocupan en estas memorias doblemente subalternas si las pensamos dentro del campo de las víctimas. A partir de esto, se preocupa por rastrear el material literario que reelabora o representa materiales de esta cultura en la actualidad, en tanto dispositivos de construcción de una memoria *queer*. Una pregunta interpela políticamente al campo de la crítica: “¿por qué la literatura ficcional sobre travestismo y dictadura (*Los topos*, *Letra muerta*) no es leída como

tal?” (p. 7)²⁸. Por otra parte, su propuesta de lectura conecta con un nudo temático central en la poética de Julián Axat que analizaremos en el capítulo 6, esto es, la persistencia en la sociedad de la posdictadura de prácticas culturales genocidas.

Fandiño (2016) utiliza, al igual que Daona, un agrupamiento de novelas sobre los setenta en series, sólo que siguiendo la propuesta de Hirsch (2015), incorpora al análisis una dimensión conectiva con el caso chileno. Además, introduce a Dominique Viart (2001) y su definición del *récit de filiation*, categoría narrativa que se mueve entre los límites de lo biográfico, autobiográfico y ficcional, con una tematización en la figura de ser “hijo de”: “el relato de filiación reemplaza la investigación de la interioridad por la de la anterioridad, lo que supone un conocerse a sí mismo a través de la ascendencia (padres, abuelos)” (p. 19). La propuesta resulta superadora porque propone pensar la narrativa de hijos como terreno de tensión entre la interioridad y la anterioridad que se juega en la subjetividad narrativa. Además, no se limita a una indagación de hijos de desaparecidos, sino también a hijos de militantes, sobrevivientes, exiliados, colaboracionistas, represores o miembros de una sociedad civil indiferente²⁹. Otras autoras que también se han interesado por una lectura comparativa con el caso chileno son Logie y Bieke (2015), haciendo especial énfasis en el tópico que atraviesa a toda esta literatura, “la pérdida del hogar”, la imposibilidad de regresar a una casa, refugio, amparo o resguardo frente al afuera amenazante. De esta forma, proponen definir lo específico de los relatos de la generación de hijos en la escenificación de la nostalgia, a diferencia de la narrativa de la generación anterior en la que abunda la melancolía. Según las autoras, se trata de una nostalgia atípica, dado que ésta “no consiste en una vuelta improductiva y meramente idealizadora al pasado, sino que permite ir más allá de la paralización provocada por la melancolía y el duelo desgarrador. En lugar de constituir una reivindicación acrítica del legado, permite conjurar algunas manifestaciones caducas de la memoria colectiva ya institucionalizada” (p. 22).

²⁸ Sin duda, el reciente libro de Alejandra Slutzky *Ana alumbrada. Militancia, amor y locura en los 60* (2018) refuerza los argumentos de Saxe y se erige como un hito y una apertura a nuevos problemas hasta ahora no trabajados por los estudios sobre los setentas, como la manicomialización de la militancia revolucionaria o la represión al interior de las mismas organizaciones a los disidentes sexuales.

²⁹ Entre los libros que menciona: *Papá* (2003) de Federico Jeanmaire, *Más al sur* (2011) de Paloma Vidal, *Un comunista en calzoncillos* (2013) de Claudia Piñeiro, *Una misma noche* (2012) de Leopoldo Brizuela, *Fundido a blanco* (2013) de Manuel Soriano, *Una muchacha muy bella* (2012) de Julián López, y así el campo de estudio se podría extender a toda la bibliografía escrita por una generación que reflexiona sobre su historia familiar y social reciente.

Quizá el trabajo que haya recortado con mayor eficacia el corpus literario en torno a la última dictadura militar sea el de Mandolessi (2016). Allí la autora señala una variante de elecciones estéticas que surgen y reaparecen en distintos momentos, incluso en distintas generaciones y que prefiere conceptualizar como configuraciones, en el sentido de que no son privativas de un género literario específico³⁰ sino que son lógicas de representación que expresan aproximaciones particulares a la experiencia y la memoria dictatorial. La primera configuración se inscribiría en la tradición realista, la segunda en la que denomina espectral, la tercera sería una configuración pática y a la cuarta la llama lúdica. Si bien en el artículo la autora se centra en la narrativa espectral, resulta interesante metodológicamente el análisis de la novela de Ernesto Semán *Soy un bravo piloto de la nueva China* (2011) en diálogo con *Los planetas* (1999) de Sergio Chejfec y *Chicos que vuelven* (2012) de Mariana Enríquez.

Por su parte Souto (2016) dice que en las obras de los hijos se distingue una compulsión a la repetición, *acting-out* freudiano, abordaje centrado en la noción de trauma. Si bien coincidimos con la autora en que la repetición muchas veces se convierte en principio constructivo, tal como lo analizamos en el capítulo 5 a propósito de dos poetas nóveles de nuestro corpus (María Ester Alonso Morales y Juan Aiub), creemos que esto sucede precisamente en los comienzos creativos de los hijos. No es casual, en este sentido, que los ejemplos que menciona Souto para verificar su hipótesis sean en su mayoría óperas primas ficcionales: *Los rubios* (2003) de Albertina Carri, *Perder* (2008) de Raquel Robles, *La casa de los conejos* (2008) de Laura Alcoba o *Infancia clandestina* (2012) de Benjamín Ávila. Una de las hipótesis que intentaré demostrar en esta tesis, sostiene que una vez que los autores comienzan a pensarse como artistas, dejan de tender a la ficción como ámbito terapéutico, más allá de que este sea un paso necesario o al menos el origen en muchos casos del vínculo con la literatura³¹. Por otra parte, nos parece interesante el intento de Souto de discutir con la categoría de posmemoria proponiendo la noción de intermemoria para pensar las producciones de hijos, cuestión que abordaremos en el capítulo 4. Cattarulla

³⁰ Y agregaríamos que tampoco de una particularidad biográfica del autor.

³¹ Julián Axat sostiene con argumentos que para él el verdadero cambio radical en la escritura de los hijos se produce una vez que pueden identificar los restos de los padres y celebrar el ritual funerario. Cuando aborda la obra de Albertina Carri, Ángela Urondo y Marta Dillon, Mariela Peller (2016) es partidaria de que la transformación en la obra se va a producir a partir de la experiencia de la maternidad en las autoras, hecho que las lleva a transmitir las herencias, legar relatos simbólicos y construir memoria para las futuras generaciones.

(2016) también recurre a esta concepción terapéutica de la literatura cuando afirma que “la novedad del corpus de ficciones realizado por los ‘hijos de’ estriba sobre todo en la presencia de una nueva figura de testigo que revierte su trauma personal en el acto literario, la herramienta *per se* de la elaboración del luto” (p. 210) o cuando lee “el sueño como estrategia narrativa (...) recurrente en las novelas de los hijos de desaparecidos, por ser una técnica que lleva a un primer plano el inconsciente del trauma” (p. 216). No obstante, nos preguntamos qué novedad pueden ofrecer los estudios que se dedican a ver cómo funciona el trauma en las producciones de hijos de desaparecidos, qué sentido tiene saber de antemano lo que se quiere encontrar o reducir las marcas del hecho trágico a la subjetividad del artista o escritor, si con su obra precisamente lo que intenta es elaborar un pensamiento artístico, político y social que dé nuevos sentidos al pasado genocida y a los resabios de esa práctica en la sociedad contemporánea. Uno de nuestros objetivos será por lo tanto devolverle su dimensión política a estos textos, y a través de esto, considerar el rol activo y crítico de los sujetos que realizan un trabajo de apropiación y reformulación de los rasgos genéricos y discursivos inscriptos en los modos institucionalizados del testimonio judicial.

En lo que hace a los estudios específicos sobre poesía en la generación de hijos, los primeros trabajos que encontramos son los de Miguel Dalmaroni (2004) que en el intento por reconstruir las tradiciones de lecturas que se visibilizan en tres revistas argentinas (*Punto de vista*, *Confines*, *H.I.J.O.S.*) y en una revista chilena (*Revista de crítica cultural*) en la década del '90, aborda algunas de las características en común que encuentra en los poemas y textos publicados por los hijos en las revistas de la agrupación. Dalmaroni afirma que el discurso de H.I.J.O.S. se caracteriza por su carácter abierto y en constante reelaboración. Los hijos según el autor, proponen una restitución selectiva de tradiciones discursivas y narrativas de la generación de los padres, realizando una apropiación como forma de reencontrarse con los ausentes reponiendo sus saberes, visiones y legados presentes en canciones, poemas, ensayos y referencias propias de la cultura de izquierdas. Pero, por otro lado, instituyen su propia identidad poniendo en juego recursos originales como la *performance* o las instalaciones imbuidos de una cultura urbana joven de los '90.

Vemos un intento por estudiar estas poéticas en su especificidad recién en los trabajos de Badagnani (2012), Reati (2015-a, 2015-b, 2017) y Pino (2017-a, 2017-b)³². Badagnani (2012) es la primera en abordar la colección de Los Detectives Salvajes. Su artículo se centra en la discusión intergeneracional e intrageneracional que plantea la colección y se detiene en un hecho central como fue la puesta en escena de la guillotina en la presentación de *si Hamlet duda, le daremos muerte* (2010). Si bien su campo de estudios, como vimos, está centrado en la narrativa, la autora traslada a la poesía una problemática que ve en las novelas, analizando los problemas y conflictos que se plantean en la escritura entre la esfera de la política, de los derechos humanos y de la poesía. Para Badagnani los editores “no prevén querer reivindicar la violencia, sino sólo parodiar la escena de inocentización de sus padres” (p. 51) y en este sentido pretenderían promover una interpretación heterodoxa o irónica de la militancia setentista como forma de elaborar un duelo.

Reati (2015-a) aborda la poética de Julián Axat, partiendo de una entrevista al autor, y cotejando con algunas de sus hipótesis de lectura que fueron luego desarrolladas en una ponencia (2017). En ésta realiza un recorrido por la obra de Axat en su conjunto y pone en funcionamiento las categorías de *nuda vida* de Agamben y biopolítica de Foucault-Espósito, que encuentra siempre presentes en la poesía del autor. En otro artículo titulado “Entre el amor y el reclamo: la literatura de los hijos de militantes en la posdictadura argentina”, Reati (2015-b) 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, este texto es el primero que pone en diálogo varios libros de la colección: *restos de restos*, *subcutáneo*, *hubiera querido* en relación con una serie narrativa más amplia: Ángela Urendo Raboy, Raquel Robles, Laura Alcoba, Mariana Eva Pérez y Félix Bruzzzone. Tanto Reati como Pino (2017-a, 2017-b) ponen el foco en la discusión política que promueve, a partir de una elaboración memorística, la publicación de los poemarios de Axat. Si bien Pino dedica sus estudios a dos poemarios –*musulmán o biopoética* (2013) y *Offshore* (2016)-, aborda algunas

³² En esta línea de trabajo se inscriben mis producciones anteriores: Tavernini (2016, 2017-a, 2017-b) al igual que esta tesis.

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 puede llegar a ser muy fructífera para nuestro tema de estudio: “la emoción como construcción política, como nuevo lugar de agenciamiento” (p. 168). Discutiremos con estos trabajos en el capítulo 6, cuando nos ocupemos de los poemarios de Axat.

Por último, también contamos con una producción crítica realizada por los propios poetas estudiados en los diferentes prólogos y epílogos de la colección, junto con reflexiones más generales sobre poesía, memoria y generación, que se hacen visibles especialmente en algunos de los trabajos de Julián Axat (2011, 2017). En el primero, 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 el segundo trabajo, 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” (p. 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. Además, el poeta resalta la importancia de la presencia de los nietos en el contexto de la declaración como espacio de la transferencia de memoria.

Emiliano Bustos (2018) realiza una historización de la poesía escrita en los últimos cincuenta años, en la tradición de Paco Urendo, para enmarcar el debate con las voces hegemónicas de los '90 y señalar la destrucción que produjo la dictadura militar respecto de la palabra poética y de la concepción de la propia vida del poeta como poesía, aniquilación que cortó los vínculos de la poesía con la sociedad y cuyas consecuencias son visibles hasta el presente. Una característica común a Axat y a Bustos es que si bien plantean reparos y

citan artículos críticos en contra de la categoría de posmemoria, no se proponen reemplazarla por otra marca nominal que sea capaz de dar cuenta de su particularidad en cuanto a la relación que establecen con las memorias de los padres, y la incidencia de éstos en sus producciones. Tal como discutiremos en el capítulo 4, al no disponer de otra alternativa conceptual, siguen haciendo uso de la categoría de posmemoria.

A partir de lo expuesto, en esta tesis proponemos analizar una práctica editorial específica, la colección Los Detectives Salvajes de Libros de la Talita Dorada y la poesía escrita por hijos de militantes desaparecidos, asesinados o exiliados con el fin de contribuir a un mayor conocimiento de los procesos de la memoria en torno al pasado reciente en el ámbito de las prácticas culturales y específicamente, literarias. En efecto, la tesis está dividida en dos partes. La primera se titula “El proyecto editorial de Los Detectives Salvajes (2007-2015)” y la segunda, “Poéticas de hijos e hijas de militantes políticos perseguidos”.

Para la escritura de la primera parte, recurrimos a los aportes de la Sociología de la cultura y de los Estudios culturales. En el capítulo 1, donde reconstruimos el contexto editorial en el que se inserta Libros de la Talita Dorada y las tradiciones editoriales que procesa José María Pallaoro, su editor, nos fueron relevantes los aportes de Raymond Williams (1980) para 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 sentir” en el proceso socio-cultural contemporáneo. 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 se superpone con la idea de memoria, dado que es el principal mecanismo de incorporación, factor vinculante de la cultura viva 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 subsiguientes³³. Esta selección reflejaría así la organización del presente que se visibiliza en el catálogo editorial.

En el capítulo 2 trabajamos con la noción de “formación cultural” (Williams, 2000) para realizar un recorrido por las trayectorias de los hijos poetas y su agrupamiento bajo la colección de Los Detectives Salvajes, con el fin de enfocarla comparativamente y en relación con otros grupos culturales que durante el mismo período también están pensando diálogos entre la generación del setenta y los escritores de la actualidad. Analizamos el proyecto editorial de Los Detectives Salvajes como una singular acción de memoria que permite en su materialidad realizar el encuentro simbólico (imposible) entre padres e hijos. Examinaremos por último, los diálogos o coincidencias que acercan en los postulados estéticos a las obras monumentarias recuperadas del olvido por los editores, insertas en un campo cultural diferente, con las nuevas voces de la poesía y la relación entre el trabajo de archivo que realizan los editores y las propias escrituras de los poetas que participan en la colección.

En el capítulo 3 abordamos las polémicas que se produjeron a partir de la emergencia de Los Detectives Salvajes en la escena literaria. 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 del grupo que estudiamos, fue la teoría de los campos de Pierre Bourdieu³⁴. En las tradiciones literarias que discuten los hijos poetas, pueden

³³ Williams en *La larga revolución* (2003) dice 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.

³⁴ El autor define al 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 son espacios de juego relativamente autónomos: son “campos de fuerzas pero también campos de luchas para transformar o conservar estos campos de fuerzas” (Bourdieu, 2002: 50). Para estudiar un campo es necesario reparar en tres momentos “internamente conectados”. Primero se debe analizar la posición del campo frente al campo del poder. Segundo, trazar un mapa de 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. Y tercero, hay que analizar 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. No deja de ser cierto, sin embargo, que en una situación de equilibrio el espacio de las posiciones tiende a comandar el espacio de las tomas de posición (Bourdieu y Wacquant, 2008). Más allá de los cuestionamientos que se han hecho, particularmente desde

analizarse gestos de construcción de enemigos poéticos, como es el caso del cuestionamiento público que realizan a la poesía de los '90. Consideramos que las políticas de la literatura que expresan los textos (Rancière, 2005) y las intervenciones públicas de los autores ofrecen una reactualización de la figura del intelectual comprometido de los '60 de raigambre sartreana (Gilman, 2013). Esto da lugar, tal como veremos, a la configuración de diversas imágenes de autor, relacionadas con la construcción de la propia identidad de una manera mediada por el acontecimiento artístico.

En la segunda parte de la tesis, en el capítulo 4, problematizaremos e intentaremos profundizar sobre cuatro problemas teórico-metodológicos a los que nos enfrentamos de forma recurrente en los abordajes sobre la literatura escrita por hijos de desaparecidos. Proponemos argumentar que las poéticas de hijos conforman un corpus propio en relación a las lecturas realizadas desde la ficción sobre los setenta y que estas poéticas no deberían leerse en clave testimonial, dado que implicaría negar la especificidad misma de la poesía. Por otra parte, sostenemos que la categoría de trauma puede resultar productiva en el estudio de primeras publicaciones en las que los hijos dejan preocupaciones estéticas y formales en un segundo plano porque lo que intentan en primer término es dar testimonio y construir su propia identidad en el acto de escritura. Sin embargo, en los casos en los que ya han construido una imagen de autor y se incorporan críticamente en las luchas al interior del campo literario, este tipo de abordajes resulta improductivo. A modo de síntesis entre distintas perspectivas teóricas, proponemos reemplazar el concepto de “trauma” por la noción de “catástrofe identitaria”. También consideramos inapropiada la utilización del concepto de posmemoria para pensar las producciones estéticas de hijos y consideramos necesario recurrir a otra definición para dar cuenta de la especificidad de estas producciones, proponemos la noción de “memoria dialógica” o “memoria abrasiba”.

A partir de estas consideraciones, analizamos en los capítulos 5 y 6 los tópicos recurrentes en la poesía de los hijos y sus respuestas creativas y formales a la experiencia del genocidio y sus consecuencias. Asimismo, indagamos en las elecciones estéticas

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

adoptadas y en las tradiciones literarias que reivindican, para comprender las rupturas y continuidades respecto de la denominada poesía de los noventa. Para el análisis de los poemarios, dialogamos y tendremos en cuenta las perspectivas desarrolladas por los estudios críticos de Miguel Dalmaroni (2004), Jorge Fondebrider (2006), Tamara Kamenszain (2007), Ana Porrúa (2011), Marina Yuszczuk (2011), entre otros autores.

Para el estudio de los poemarios, proponemos una división analítica en dos grupos, por un lado los hijos-poetas y por otro, los poetas-hijos. Esta división se hace en vista a tomar en cuenta la diferencia que se produce cuando los poetas ya cuentan con una obra escrita y han construido una imagen de autor, estableciendo disputas al interior del campo, de una primera intención más bien testimonial en la que todavía el poeta no se apropia de la lógica específica del campo. Esto explica que aparezcan o no algunos diálogos con otros poetas y con tradiciones poéticas de la literatura argentina. Sin embargo, encontramos los mismos motivos y estrategias formales en los dos grupos de poetas. La búsqueda y la conversión del hijo en detective, el reclamo público, la discusión política con la generación de los padres; junto con escenas como la del regreso a casa y el énfasis en lo íntimo, lo doméstico y lo familiar permiten al yo lírico mantener contacto con figuras espectrales que funcionan como eje y condición de la vida presente.

PRIMERA PARTE

El proyecto editorial de Los Detectives Salvajes (2007-2015)

Capítulo 1

Libros de la Talita Dorada en el contexto editorial argentino

En el mes de junio del año 2007 se publicó el primer libro de la colección de poesía *Los Detectives Salvajes* de la editorial platense Libros de la Talita Dorada. El poemario se tituló *versos aparecidos* y su autor, Carlos Aiub, era un militante, geólogo y vendedor de libros víctima de la última dictadura cívico-militar. El trabajo de edición fue impulsado por uno de los hijos de Carlos, Juan Aiub, y por otro hijo también de padres 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 de la práctica social genocida³⁵, por los libros de hijos e hijas de militantes políticos perseguidos o asesinados, y también otros autores nacidos en la posdictadura.

En el presente capítulo nos proponemos analizar, dentro de un contexto de producción editorial más amplio, la emergencia de la editorial Libros de la Talita Dorada para comprender qué factores económicos y sociales posibilitaron la conformación del proyecto. Intentaremos delimitar la posición que ocupa al interior del campo de la edición argentina de la última década, y así examinar su carácter singular o novedoso respecto de la edición de poesía argentina de los noventa. Para el análisis del proyecto, tendremos en cuenta los estudios sobre el campo editorial contemporáneo (Vanoli, 2009; Botto, 2014; Moscardi, 2016; López Winne y Malumián, 2016), que han abordado el fenómeno de las editoriales alternativas, artesanales o pequeñas que dinamizaron el mercado editorial en la década del 2000, incorporando autores y estéticas que estaban ausentes de las selecciones de las empresas multinacionales. Finalmente nos ocuparemos de la trayectoria y el proyecto de edición de José María Pallaoro, editor de Libros de la Talita Dorada que cobijó la colección *Los Detectives Salvajes*.

³⁵ En *Juicios. Sobre la elaboración social del genocidio II* (2015) Daniel Feierstein propone utilizar la expresión “práctica social genocida” para caracterizar los procesos históricos concretos, en lugar de la de “genocidio” que remitiría exclusivamente al mundo jurídico. Define a este tipo especial de práctica ligado a la modernidad como: “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” (p. 83).

1. El contexto editorial argentino (1990-2015). Una aproximación.

En un estudio sobre el campo editorial argentino, Leandro De Sagastizábal (1995) establecía que una propuesta editorial debía encerrar por un lado, una intencionalidad modeladora, es decir, buscar la formación de un público lector o crearlo en caso de su vacancia, desarrollar un mercado propio y afín al fondo editorial, pero al mismo tiempo reconocer el gusto de la época, las modalidades de lectura, las preocupaciones del momento. Según el autor, la tarea del editor se caracterizaría por tomar decisiones y realizar acciones culturales oscilando dialécticamente entre lo que busca su intención modeladora y el reconocimiento del gusto del público, es decir, lo que éste quiere leer. Ahora bien, en la edición de poesía actúan otros condicionantes. Las editoriales ocupan posiciones en un sector restringido del campo editorial, que no aspira a un público masivo. Es el caso de la renovación de la poesía argentina en el transcurso de la década del noventa, en que los editores no se interesaron por el desarrollo de un mercado. Editoriales alternativas como DelDiego, Siesta o Vox, entre otras, mostraron una mayor autonomía respecto de la necesidad de público y de su inserción en el mercado³⁶, circulando dentro de grupos restringidos de lectores en los que se borran las fronteras entre las figuras clásicas de autor y lector. Tal como veremos, esta particularidad llevó a Matías Moscardi (2016) a definirlos como editoriales interdependientes, en el sentido de que funcionan como dispositivos de enunciación colectivos que se sostienen mutuamente.

Entre las condiciones estructurales que determinan la concepción ideal de las propuestas editoriales –que para De Sagastizábal atendería exclusivamente a un aspecto cultural- se encontraría la puja, que como señalaba Pierre Bourdieu (2009), convierte el libro y en consecuencia el mundo de la edición en un objeto de doble faz, económica y simbólica, definido al mismo tiempo como mercancía y como significación. De esta

³⁶ Lo que no quiere decir que editores y autores no comiencen a operar en el mercado, aunque sea de un modo periférico. Dice Damián Tabarovsky: “en el estado actual del capitalismo, de una u otra manera, todos tenemos, tuvimos o tendremos, algún tipo de relación con el mercado (y también con la academia, desde que la circulación entre ambos espacios es tan intensa). Desde el punto de vista pragmático, desde lo *realmente existente*, en el momento en el que un escritor publica (aún una plaquette de 10 ejemplares, aún la traducción de un poema para repartir a los amigos), está operando en el mercado” (Tabarovsky 2004 11). Una década después estos jóvenes autores, producto de este capital simbólico originario que fueron acumulando a lo largo de los '90, comenzaron a publicar sus poesías reunidas en sellos de prestigio como Mansalva, Gog y Magog, Emecé, etc.

manera, la tarea del editor sería la del desglose que taxonómicamente define el idioma inglés, entre el *publisher*, es decir, el empresario de la edición y el *editor*, el responsable literario de lo publicado. Toda la cadena de la división del trabajo que se articula entonces en una editorial -autores, editores, correctores, administradores, comercializadores, promotores, imprenteros, etc.- estaría así dispuesta en función del diseño de determinadas conductas empresariales orientadas a fines específicos que ponen en relación el polo puramente comercial con el polo cultural. De ahí provienen sus equilibrios o desequilibrios a la hora del diseño de un proyecto editorial.

En Argentina, durante el período neoliberal que signó la década de los noventa e hizo eclosión con la crisis de 2001, cierta concepción de larga tradición acerca del rol del editor como agente cultural más que como director de una empresa con fines de lucro, comenzó a entrar en crisis, al igual que la figura del librero. En ese momento, un conglomerado de empresas extranjeras compró editoriales argentinas tradicionales, llegando a controlar durante el período 1997-2000 el 75 % del mercado interno (De Diego 2007 38). Este fenómeno mundial (Bourdieu, 2009) da cuenta de un proceso de concentración que afectó al mundo de la edición y ha transformado profundamente las prácticas editoriales tradicionales, subordinándolas de manera cada vez más homogénea a las normas comerciales y a la especulación financiera.

Como consecuencia del desembarco de capitales multinacionales y la consiguiente venta de empresas nacionales tradicionales, tuvo lugar una transformación en la figura modélica del editor. Quedaron atrás los intentos siempre provisorios y audaces de estar a la vanguardia de las demandas del público (típicos de los sesenta o los setenta), con el descubrimiento de nuevos escritores y obras que terminaron redefiniendo lo que hoy conocemos como literatura argentina (el caso de la primera edición de *La traición de Rita Hayworth* de Manuel Puig a cargo de Jorge Álvarez o lo que significó *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez por Sudamericana no sólo para el ámbito nacional, sino para la proyección de escritores latinoamericanos en el mundo). Estas lógicas fueron sustituidas por un sistema de menor riesgo y más previsibilidad, producto de la especulación de los grandes grupos de inversión. A modo de ejemplo, podríamos mencionar la compra por parte de Random House (del grupo Bertelsmann de capitales alemanes, hoy fusionado con la británica Penguin en lo que se considera el grupo editor más grande a nivel mundial) de la

editorial Sudamericana, en 1998, o la adquisición por el grupo Planeta, de la editorial Emecé en 2000, inversión que en su momento le permitió hacerse del 20 % del mercado local.

Malena Botto (2014) señala que la característica del período 1990-2010 dentro de la industria editorial fue una creciente polarización entre la concentración de las editoriales de capitales extranjeros y las pequeñas “editoriales independientes”. En este sentido, los años noventa no solo implicaron una fuerte concentración de la industria sino que posibilitaron también “el surgimiento de editoriales en una cantidad y a un ritmo que lleva a muchos a establecer comparaciones –para bien y para mal– con otro momento de efervescencia en la producción editorial: los años sesenta” (Botto 2014: 237). Esta afirmación es relevante para poder dar cuenta de algunas de las características más notorias del período en el caso de la poesía.

En primer lugar, el fuerte incremento en la producción, que en 1991 era de aproximadamente 13 millones de libros anuales y en 1993 de 69 millones, se contrasta claramente con el bajo nivel de producción en el período de la transición posdictatorial. Varias transformaciones que intentaremos puntualizar a continuación ocurrieron sincrónicamente a partir de la apertura a los capitales extranjeros, que tomaron por asalto la edición de libros en la argentina:

- a) Un criterio de competitividad feroz (inédito en lo que hace a la tradición de editoriales nacionales) lleva al predominio de la novedad y a una obsolescencia en los catálogos, prácticamente abocados a la publicación del género que mejor se adapta a sus necesidades, el *best seller*, predominantemente de origen anglosajón.
- b) La figura también tradicional del librero, un especialista en la materia que antaño recomendaba autores o títulos a partir de las búsquedas o intereses de los clientes se vio desplazado por el despachante sin formación de las grandes cadenas de librerías.
- c) Los catálogos de los fondos editoriales perdieron coherencia a partir de la selección de autores u obras por criterios puramente comerciales.
- d) Las editoriales dominantes promovieron una creciente segmentación en la producción y diversificación en la demanda, que redujo el número de las tiradas y en algunos casos, hizo recurrir a sucesivas reimpressiones.

El panorama descripto resulta aún más catastrófico si le sumamos factores globales como la proliferación de nuevas y no tan nuevas tecnologías (fotocopias, internet, pdf, e-book) que llevarían a los consumidores, si no a comprar menos libros en formato papel, al menos a realizar una elección más meticulosa a la hora de la compra, dado que el acceso sin gasto resulta prácticamente ilimitado. Sin embargo, en lo que hace a las políticas editoriales de las multinacionales, habría que resaltar el efecto “vacuna”³⁷, tal como denomina Roland Barthes en *Mitologías* (2008) este accionar, que han llegado a producir dentro de algunas colecciones o bibliotecas de autor. En este sentido, los editores reconocen cierta escritura subversiva pero localizada y la publican en ediciones específicas, inoculando de esta forma su carácter alternativo o desestabilizador, capitalizándola al mismo tiempo, al hacerla circular dentro de una cadena significativa de publicaciones que equipararían estas obras a los *Best sellers*, los libros de autoayuda o los de cocina, a partir de un tratamiento liberal que no haga peligrar la difusión a gran escala de una literatura de bajo riesgo. Es el caso de, por ejemplo, Planeta con la Biblioteca del Sur dirigida en su momento por Juan Forn, que dio a conocer a muchos de los integrantes de la generación designada por Elsa Drucaroff (2011) como Nueva Narrativa Argentina, o también las bibliotecas específicas de autores fundamentales de fin de siglo realizadas por Random House, como las destinadas a Mario Levrero, César Aira, Gabriela Cabezón Cámara o Selva Almada.

El estudio de Botto plantea dos interrogantes: por un lado, la consideración acerca de qué es lo independiente, o en todo caso independiente respecto de qué³⁸; por otro lado nos lleva a indagar en la postura de autores que consideran que no estamos ante una polarización tajante sino que habría una confluencia o una ida y vuelta entre autores y editoriales, tal como lo expresa Hernán Vanoli (2010). Curiosamente, en el contexto posterior a la crisis de 2001 y hasta el año 2008, las pequeñas editoriales editaron más

³⁷ El concepto de “vacuna” de Barthes da cuenta de cierta economía de compensación que constituye a la cultura burguesa y que le permite construir hegemonía: “consiste en confesar el mal accidental de una institución de clase para ocultar mejor su mal principal” (Barthes, 2008: 247).

³⁸ López Winne y Malumán en *Independientes, ¿de qué?* (2016), libro que se propone como un manual para los editores independientes, realizan una definición que tiene muchos puntos en común con la utilización que realiza Botto de la categoría: “[la editorial independiente] es la que tiene su norte enfocado en la construcción de un catálogo de calidad pero sin descuidar la mirada sobre la rentabilidad del proyecto. Persigue la autosustentabilidad y no depende de cualquier aporte de capital que provenga de fuera de su actividad editorial. Está comprometida con la difusión, por todos los medios posibles, de sus autores, y la decisión sobre lo que se publica o rechaza está completamente bajo el mando de su editor, sin ningún tipo de condicionamiento” (p. 14).

libros que las grandes editoriales de capitales trasnacionales y muchos de los autores que vieron la luz por primera vez bajo estos sellos pasaron luego a formar parte de los catálogos de los grandes grupos o bien mantuvieron con versatilidad una equidistancia que les permitió situarse, según sus propios intereses, en uno u otro polo del campo editorial. Un caso interesante en la poesía es, como veremos, el de Fabián Casas³⁹ que además brindó el marco a una de las polémicas más grandes que tuvo como protagonistas a los poetas de Los Detectives Salvajes.

Para abordar la primera cuestión, y en relación a la conceptualización de las editoriales emergentes durante la década de los '90 y los 2000, es interesante el estudio que realiza José de Souza Muniz Junior (2015) para el caso de la edición independiente en Brasil y en Francia. El autor 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 esta tesis, proponemos desde una distancia generacional, utilizar la categoría de editorial independiente tradicional para referirnos a las editoriales que surgieron al calor de los sesenta-setenta como La rosa blindada, Ediciones De la Flor, Jorge Álvarez o sus continuaciones de los '80: Libros de Tierra Firme o Último Reino. En su heterogeneidad, ellas remiten a un imaginario que da cuenta de un origen, de la creación de un lugar de enunciación para nombrarse a sí mismos: los movimientos contraculturales, de resistencia y revolucionarios de un periodo histórico específico, más allá de que se hayan vinculado con el Estado, con organizaciones políticas o con capitales privados para financiarse. Las diferenciamos de los proyectos editoriales surgidos a principios de los años noventa y que se sostienen en el transcurso de los 2000, a

³⁹ Si rastreamos en la trayectoria del autor vemos que comienza publicando su primer poemario *Tuca* en Libros de Tierra Firme (1990) y sus reediciones en VOX (2006) y Eloísa Cartonera (2010), antes de la recopilación de las poesías completas en *Horla City* de Emecé (2010). Respecto a la narrativa, el autor publica *Los Lemmings y otros* en 2005 con Santiago Arcos, mientras que *Ensayos Bonsai* es editado por Emecé en 2007. Obviamente César Aira es el caso más marcado por la abundancia de estos vaivenes contractuales.

los que preferimos llamar editoriales alternativas⁴⁰, sean éstas artesanales (Belleza y Felicidad, Clase Turista, Barba de Abejas), pequeñas (Siesta, Vox), medianas (Paradiso, Mansalva) o grandes (Eterna Cadencia, Adriana Hidalgo)⁴¹.

En este sentido, Hernán Vanoli considera más productivo, para la clasificación de las editoriales de poesía que surgen en los noventa, antes que plantear especulaciones acerca de los supuestos grados de la “independencia” pensarlas a partir de los parámetros de los usos de la “creatividad que despliegan” que las convierten en “usinas de sociabilidad capaces de escenificar toda una serie de tensiones, contradicciones y percepciones comunes” (Vanoli 2010 163). Volveremos sobre esto. Con respecto al problema de la polarización entre el polo comercial y el más autónomo (y restringido) dentro del campo editorial, algunas editoriales logran captar nichos de mercado con reediciones de agotados o la publicación de nuevos poetas y escritores argentinos que no tienen la oportunidad de ver editadas sus producciones. Sin embargo, también se produce un movimiento inverso en el que muchos autores prefieren recibir menos dinero a cambio de formar parte de una colección o de un catálogo en el que saben que van a considerar mejor la obra, con más trabajo y dedicación, además de que resulte muy redituable en términos de capital simbólico integrar un sello con poetas consagrados por la crítica y los lectores.

Acordamos con Vanoli cuando cuestiona la contraposición tajante entre dos grandes polos, el de los grandes grupos y el de las editoriales independientes. En efecto, en nuestro país, el proceso de concentración se vio atravesado por un proceso igualmente creciente de extranjerización, y podrían incluso entenderse como dos procesos complementarios. Sin embargo, en lo que hace a la especificidad del caso argentino, una cosa no implica necesariamente la otra:

si el supuesto ‘polo independiente’ debe entenderse como independiente con respecto al capital foráneo en lo tocante a su composición accionaria, esta mínima condición estructural no implica que todas las editoriales que la reúnan actúen como actores político-culturales,

⁴⁰ Esta diferencia que señalamos entre editoriales tradicionales independientes y editoriales alternativas remite a una distinción entre vanguardia consagrada de los sesenta y vanguardia emergente de los noventa, claramente visible en los formatos y estilos del diseño editorial. Sin embargo, en lo que hace a los poetas editados surgen superposiciones y cruces entre las dos generaciones. Libros de Tierra Firme publica y recupera en los noventa muchos de los poetas de la época de La rosa blindada pero también impulsa a los jóvenes poetas emergentes. Fabián Casas era uno de los lectores que ayudaban a Mangieri en la tarea de seleccionar a los nuevos.

⁴¹ En nuestro país la clasificación de editoriales a partir de su tamaño se realiza teniendo en cuenta la cantidad de títulos publicados por año y no por el índice de ventas, como sí lo hace el mercado editorial norteamericano por ejemplo.

ni que continúen con las tradiciones editoriales de las ‘editoriales independientes’ en nuestro país (Vanoli 2010 170).

A modo de ejemplo, podemos mencionar el caso de Gustavo López, editor de Vox, quien preparó la *Antología de la nueva poesía argentina* publicada bajo el sello Perceval Press (2009) del actor y editor Vigo Mortenssen, recurriendo a casi todo su catálogo, o las ediciones de Mansalva realizadas con el aporte del área de cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires o del Consulado General de España.

Pero así como la perspectiva de Vanoli discierne y complejiza algunas cuestiones, creemos que en otras lo desborda el optimismo cuando, por ejemplo, expresa que lo que le interesa de estos “emprendimientos es el uso de la creatividad como insumo para la generación de comunidades de lectura” (Vanoli 2010 172). En efecto, acaso cabe preguntarse si estas nuevas comunidades de lectura no están, en verdad, conformadas por los lectores cautivos de las editoriales independientes tradicionales. A simple vista, por ejemplo, cualquiera que haya asistido a una Feria del Libro Independiente y Autogestivo (FLIA) ha podido observar que los asistentes y quienes realizan compras son por lo general un público asiduo en las librerías, con cierto capital simbólico y económico que representa a las clases medias urbanas universitarias. De hecho, la segmentación entre lectores y no lectores se expresa en la diversidad de ofertas de la propia feria, donde es cada vez más común la venta de panes rellenos, ropa, artesanías, etc, antes que libros o publicaciones periódicas. En otras palabras, el público lector no se ve ampliado sino que se diversifica el público tradicional a raíz de la multiplicidad de la oferta, porque hubo condiciones económicas que lo permitieron⁴². Así por ejemplo, en la polémica que analizaremos más adelante con motivo de la presentación de la antología *Si Hamlet duda le daremos muerte*, uno de los heterónimos de Julián Axat se referirá a estos emprendimientos de manera cruda

⁴² Durante el período 2003-2007 se propició una reactivación económica que tuvo consecuencias positivas en todos los campos de la producción, inclusive el de la edición. Gastón Varesi (2014) sintetiza las intenciones de Néstor Kirchner durante su gobierno de la siguiente manera: “a contraposición de la década previa, se propone terminar con las políticas de ajuste e impulsar la recuperación de los ingresos de los trabajadores para aumentar el consumo y así dinamizar el crecimiento; retomar la obra pública como política de Estado; resolver el default de la deuda pública y modificar la estructura impositiva. También refuerza la necesidad de mejorar la inversión, la recaudación y el empleo, así como el descenso de la tasa de interés para permitir una reconversión productiva, renegociar los contratos de las empresas de servicios públicos privatizadas y procurar un cambio profundo en las estructuras financieras y productivas” (Varesi 2014 69).

y un tanto exagerada: “garchofa que se anuncia pseudo plebeya pero es leída por los mismos de siempre y a mansalva” (Barret, 2010)⁴³.

En ese contexto de crisis, entonces, que signa el período de la convertibilidad y de la apertura a las importaciones, parte de la renovación editorial alternativa, pero también de la resistencia a las hostilidades del neoliberalismo en el campo de la edición, se produjo a través de la conformación de estas 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” (p. 172).

En un artículo denominado “Revistas literarias y lugar social de la *literatura* en los años noventa” (2012), Sebastián Hernaiz da cuenta de una nueva “estructura de sentir”⁴⁴ que recorre el campo literario de los noventa que lleva a editores y escritores a preguntarse insistentemente por su función social en el presente. Según el autor, cada grupo literario

⁴³ Es evidente la alusión a *La garchofa esmeralda* de Alejandro Rubio, editado por Mansalva en 2010. Rubio es uno de los exponentes de la denominada poesía de los noventa, en sus versos predomina un lenguaje coloquial tributario de la línea inaugurada por Juan Desiderio en *la zanjita* (1992) y Martín Gambarotta en *Punctum* (1995). Se formó con Daniel García Helder y fue ganador del primer concurso de la editorial Vox que le editó su primer poemario *Música mala* en 1997. *La garchofa esmeralda* incluye un artículo crítico denominado “La literatura argentina es el mal”. Allí concibe a la literatura argentina como farsa y traza dos líneas, la de los escritores de la guerra, cuyo origen sería Sarmiento y los escritores de la mierda, que encontrarían en Osvaldo Lamborghini un cuestionamiento carnavalesco y burlón de lo que el otro grupo se toma en serio.

⁴⁴ Este concepto de Raymond Williams (1980) resulta muy productivo para oponerse a los análisis en los que la cultura y la sociedad son expresados en tiempo pasado, es decir como estructuras fijas. El autor propone el concepto de estructuras del sentir, el cual 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 atinada recurre al término de “estilo” tomado de la teoría literaria, 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.

realizó distintos diagnósticos de la realidad a partir de los cuales ensayaba diversas estrategias de intervención. Una respuesta similar a la examinada por Hernaiz es la que ofrece Celina Manzoni en el artículo “¿Editoriales pequeñas o pequeñas editoriales?” (2001), trabajo que expresa el horizonte que vislumbraban algunas editoriales argentinas fundamentales a fines de 2001. Allí le preguntaba al poeta y editor José Luis Mangieri si los nuevos medios de venta gravitaban en la difusión de la poesía. Éste contestó que: “yo siempre digo una cosa y es cierta, el libro de poesía no se compra, se roba o se presta” (Manzoni 2001 790). Este descreimiento lo llevaba a pensar que para el género poético, el acceso diferencial a los medios de comunicación que podían tener respecto a los grandes grupos no hacía mella a las pequeñas editoriales:

Mangieri recupera un rasgo que según él, existe entre los poetas y sobre todo en las editoriales de poesía: ‘es que el género poético genera una red solidaria que yo no sé de donde viene, porque han sido tan golpeados, o porque no les hacen caso...y de ahí viene la solidaridad de los ‘humillados y los ofendidos’: por eso los jóvenes poetas tienen lugares a los que acudir’ (Manzoni 2001 790).

En su testimonio Mangieri expresa, por un lado, que no habría necesidad de editar poesía si no se crea antes un público lector de poesía, por otra parte funciona como presagio de la amplia profusión que va a tener el género poético una década después, como ocurre cada vez que el país vive momentos definitorios para su devenir político o que la política recurre a determinadas operaciones literarias tendientes a decir lo nuevo, a revitalizar el lenguaje político.

Nuestra hipótesis es que la derrota de los proyectos políticos de los setenta rompió los marcos de referencias en los cuales se pensaba una función social para la poesía, por lo tanto la década del noventa expresó esa anomia en un descreimiento acerca de las posibilidades de reconstruir los lazos de solidaridad a partir de la palabra poética, sentimiento que se visibiliza en el cinismo con el que se refieren a lo político, la estetización del lumpenproletariado, la utilización acrítica de marcas y símbolos que remiten al mercado y a la banalización de la cultura, por mencionar algunos ejemplos. En contraste, asistimos en los 2000 a un intento de redefinición de la poesía con vistas a discutir la idea de la inutilidad de la creación poética. Tal como veremos en el próximo capítulo, algunos de los hijos que participaron de la experiencia de la colección Los Detectives Salvajes intervendrán en estas redefiniciones. Con la crisis económica y social

que estalla a fines de 2001⁴⁵, se abre la posibilidad de una relativa recuperación a través de la edición y difusión de autores de literatura argentina. Esto fue posible además por el vacío que dejaron las editoriales comerciales:

los grandes grupos editoriales ven momentáneamente mermados los extraordinarios márgenes de rentabilidad que obtenían en la década anterior: privilegiar el mercado interno y/o la importación de ediciones efectuadas en las casas matrices no resulta tan altamente rentable como cuando los libros argentinos podían contabilizarse en dólares (Botto 2014: 227).

La salida de la convertibilidad en 2002 propició una expansión de las pequeñas editoriales, ya sean alternativas o artesanales. Ellas llevaron adelante las políticas más activas en lo que hace a la difusión de nuevos autores o intervenciones en el campo literario a partir de eventos públicos periódicos como la Feria del Libro Independiente y Autogestiva (FLIA) o el Festival Internacional de Literatura de Buenos Aires (FILBA) organizado por la editorial Eterna Cadencia, en 2012, surgido como una propuesta alternativa a la Feria del Libro de Buenos Aires. Según Vanoli (2010) se trata de fenómenos emergentes que exceden lo específicamente editorial y que revitalizaron las formaciones culturales que editaron poesía en los '90, aunque se diferencian de ellas porque surgen tras la puesta en crisis del modelo neoliberal.

En este contexto, florecen varias editoriales que resultan indispensables para comprender la poesía producida durante los últimos años, y se consolidan varias de las que habían comenzado sus actividades en la década de los '90. Entre ellas, podemos mencionar Ediciones del Dock, de Carlos Pereiro, que comienza en 1989, Paradiso de Américo Cristóbal que inicia sus publicaciones en 1992, Llanto de Mudo de Diego Cortés y Federico Rubenaker en 1995, VOX de Gustavo López, que comienza a editar libros en 1997. Fortalecidas por los ideales autogestivos que impulsaron a diferentes formaciones culturales argentinas, como resistencia tras la debacle económica político-institucional de principios de siglo, “aparecen como un horizonte común que funciona como cemento de las variadas formas de lo que podríamos llamar la militancia literaria” (Vanoli 2010: 173)⁴⁶.

⁴⁵ Según Gastón Varesi (2014) que analizó en clave gramsciana este acontecimiento, se podría caracterizar este período como un “principio de crisis orgánica” dado que no llegó a revestir su estado acabado. Si bien se produjo una crisis de “la política” y una crisis económica, esto no contribuyó a la conformación de un sujeto político estable articulado desde la subalternidad, de una voluntad colectiva con capacidad de proyectar la creación de un nuevo Estado.

⁴⁶ Sin embargo las editoriales que comenzaron en el transcurso de los últimos años de la dictadura, cuando la censura y la represión era un tanto más permisiva para las expresiones culturales que en los primeros años o

Mientras Vanoli detecta una relación de sobredeterminación entre los proyectos de editoriales artesanales que emergen en los '90 y las prácticas de escritura que éstas impulsaban, Moscardi (2016) va más allá en el análisis de esta especificidad, al conceptualizarlas como editoriales interdependientes:

proyectos que presentan un vínculo indisociable entre texto y materialidad, género y formato, estética y modos de circulación (...), la figura de las editoriales interdependientes permite pensar en series, constelaciones, bloques, máquinas, aparatos, es decir, en dispositivos de enunciación colectivos o formas relacionales de escritura y edición (p. 22).

En el transcurso de la década del 2000, la mayoría de los autores que comenzaron publicando sus poemas en las editoriales DelDiego, Belleza y Felicidad, Vox, Siesta en los noventa, empezaron a reunir sus escritos en libros publicados por editoriales de poesía pequeñas o medianas que buscaban insertarse en el mercado del libro. Este fenómeno amplio y que abarca prácticamente a la mayoría de los autores “de los noventa” acabó cristalizando la posición hegemónica que ocuparon dentro del campo de la poesía en el transcurso de la nueva década. Veamos algunos ejemplos. En 2014, Marina Mariasch, una de las poetisas emergentes de esta generación y editora, junto con Santiago Llach, de Siesta, publica en la editorial Blatt & Ríos sus poemas reunidos bajo el título de *Paz o amor*. Allí encontramos su primer poemario *coming attractions*, que había sido publicado en 1997 por Siesta aunque una selección de ese libro también había aparecido poco antes, en el número 38 de *Diario de poesía* (invierno de 1996), publicación que consagró aunque de la misma manera fue crítica de estas nuevas escrituras. Editorial Mansalva publicó la poesía reunida de Cecilia Pavón *Un hotel con mi nombre* (2012) y *Control o no control* (2012) de Fernanda Laguna, poetisas que también habían comenzado a publicar en los noventa y fueron actoras centrales en la difusión de las nuevas voces. Por otra parte, la editorial Gog & Magog publica la poesía reunida de Alejandro Rubio *La enfermedad mental*, también en

que se inician en el contexto de la recuperación democrática también visualizan el sostenimiento de la edición como una militancia en contra del poder. José Luis Mangieri lo explica muy bien en un reportaje en el que le preguntan qué se propuso hacer cuando empezó con Libros de Tierra Firme en 1982: “sobrevivir, volver a ser una persona y no una bestia acorralada como durante la dictadura. La editorial fue una forma de recuperar mi identidad. Después, quise rescatar una manera de militancia. En *El viejo y el mar*, Hemingway decía que un hombre puede ser destruido pero no derrotado. A raíz de tu pregunta se me ocurre que quería demostrar –demostrarme– que a pesar de la derrota no nos habían destruido. Otra de las cosas que quise hacer fue recuperar para nosotros las voces de los poetisas que se vieron obligados a exiliarse o que por distintas razones, decidieron prolongar su alejamiento: Juana Bignozzi, Szpunberg, Luisa Futoransky, Luis Luchi, Leopoldo Castilla, Leónidas Lamborghini, Alberto Pipino, Ana Sebastián, Juan José Fanego, Octavio Prenz...Reinstalando esas voces en el país pretendía terminar con la historia de ‘los que se fueron’ y ‘los que se quedaron’” (Diario de poesía n° 25 Verano 1992 p. 4-5).

2012. Así, se fue gestando una relativa “canonización” de los poetas emergentes de los ’90 a través de las editoriales surgidas tras la crisis de 2001. Algunos incluso acceden a posiciones de poder y decisión como, por ejemplo, Santiago Llach que fue durante años jurado del Fondo Nacional de las Artes⁴⁷. Indudablemente, la crítica también contribuyó a la conformación de esta red que tuvo tres puntos neurálgicos de interés: Rosario, Buenos Aires y Bahía Blanca, y *Diario de poesía* funcionó como el gran articulador de estas zonas de producción poética. Moscardi describe muy bien la génesis de esta formación cultural que entabló estrechos lazos de amistad:

Podríamos señalar una serie de puntos de inflexión destacables, que tienen lugar en Bahía Blanca, entre 1995 y 1997: el primero es la participación de Daniel García Helder y Arturo Carrera como jurados de uno de los concursos literarios que organiza Vox, concurso que gana Alejandro Rubio con su libro *Música mala*; el segundo es la primera lectura de Arturo Carrera en Bahía Blanca, con motivo de la presentación de su libro *El Vespertillo de las parcas*, a mediados de 1997; el tercero, que surge como resultado de los dos anteriores, es una serie de talleres de poesía que comienzan a dictarse en Bahía Blanca hacia fines de 1997, coordinados por los mismos García Helder y Carrera, con invitados como Daniel Link, Delfina Muschietti, Alan Pauls y Héctor Libertella, talleres de los que participaron, entre otros, Sergio Raimondi, Roberta Iannamico, Carolina Pellejero, Marcelo Díaz, Mario Ortíz, Omar Chauvié (Moscardi 2016 184).

Según Gustavo López, el vínculo con García Helder, entonces secretario de redacción de *Diario de poesía*, fue determinante para diseñar el catálogo de la editorial Vox:

Helder era un tipo al que le llegaba mucha información porque estaba en *Diario de poesía*. Por eso Vox y *Diario de poesía* pegaron afinidad desde un comienzo. De hecho la lectura de esa poesía contemporánea tiene que ver con mucho de lo que yo encontraba en el *Diario* (...) yo creo que ahí se da una especie de unión: el eje Rosario-Bahía Blanca (Moscardi 2016 185).

Por otra parte, Arturo Carrera, junto con Jorge Fondebrider -también secretario de redacción de *Diario de poesía*- y Jorge Aulicino, habitual colaborador, hacen de nexo entre

⁴⁷ Actualmente es asesor del devenido Secretario de Cultura Pablo Avelluto, ex gerente de Random House en Argentina, quien en una reciente declaración pública demostró su aprecio por las estéticas noventistas al comparar al Presidente y a su Jefe de Gabinete con las caricaturas de Tom y Jerry: <https://www.lanacion.com.ar/2168637-pablo-avelluto-pensar-macri-sin-pena-es>). Es interesante para pensar el origen social de muchos de los editores de la poesía alternativa de los noventa el chiste verosímil que formula Tabarovsky en una entrevista: “Yo sigo pensando al editor como un personaje oscuro, un poco fracasado, algo *nerd*, mucho menos meritorio que un escritor. No sé en qué momento se volvió *cool* ser editor de una pequeña editorial. En los 80, los hijos de los ministros alfonsinistas armaban bandas de rock, pero ya en los 90 los hijos de los ministros menemistas abrieron editoriales de poesía...” (Arias y Schmukler 2015).

los poetas rosarinos, los mateístas de Bahía Blanca y los porteños de la revista *18 whiskys* en la que confluyeron en 1990 los poetas de *La mineta* y *Trompa de falopo*: Fabián Casas, Rodolfo Edwards, Darío Rojo, José Villa, Daniel Durand, Mario Varela y Juan Desiderio. Los vínculos del eje Capital Federal-Rosario-Bahía Blanca se materializaron (y fueron objeto de una selección) en las dos antologías más importantes y significativas del período: *Poesía en la fisura* (1995) de Daniel Freidemberg y *Monstruos. Antología de la joven poesía argentina* (2001) de Arturo Carrera.

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).

Precisamente, es en contra de estos vínculos poético-afectivos, que no necesariamente se traducen en la adscripción a una misma estética, sino que responden a formas de sociabilidad literaria, que reaccionaron las editoriales de poesía creadas al calor de 2001, de las cuales Libros de la Talita Dorada fue una expresión.

2. José María Pallaoro y Libros de la Talita Dorada (1998 -)

“Los tigres de la memoria permanecen al acecho,
esperando que cualquier cosa los despierte”

Juan Carlos Martelli, *Los tigres de la memoria* (1973)

La editorial Libros de la Talita Dorada, dentro de la cual se encuentra la colección Los Detectives Salvajes que nos proponemos analizar, inicia su catálogo en 1998. Dirigida por el poeta y periodista José María Pallaoro, comenzó 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.

Su organización interna y su forma laxa de asociación pueden compararse a las formaciones independientes que analiza Raymond Williams en *Marxismo y Literatura* (1980) y que analiza en profundidad en *Sociología de la cultura* (2015). Williams las entiende 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, la editorial se asemeja bastante a las denominadas formaciones de segundo tipo, las cuales según Williams (2015) “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” (p. 58). Más adelante veremos que con el surgimiento de la colección Los Detectives Salvajes su dinámica se parece más al tercer tipo de organización interna analizado por Williams, en el que se da una identificación grupal que según las ocasiones hará confluir a sus miembros en la producción de prácticas culturales específicas. En este sentido, la experiencia generacional de ser hijos de desaparecidos junto con la militancia en H.I.J.O.S.⁴⁸, produjo un sentimiento de pertenencia

⁴⁸ 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) y 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

y de identificación que excedía el propio proyecto editorial, y que resulta central para analizar las relaciones entre campo editorial, militancia política y escritura poética.

En primer lugar y para contextualizar la emergencia de Libros de la Talita Dorada dentro del campo editorial argentino, conviene ver qué elementos comparte el editor con el conjunto de las pequeñas editoriales que surgen durante el mismo período.

José María Pallaoro⁴⁹ nació en City Bell en 1959. Es descendiente de inmigrantes trentinos e hijo de una familia de trabajadores peronistas. Comenzó su formación intelectual a una temprana edad cuando su padre, Nerino Pallaoro, a su regreso del trabajo le llevaba de regalo para premiar su avidez de lector, revistas de política y cultura que circulaban en los tempranos setenta. Entre las publicaciones que recuerda de aquellos años y que lo marcaron profundamente se encuentra *El descamisado*, *El peronista*, el diario *Noticias*, medios gráficos de expresión de la organización Montoneros, las revistas *Algún día* y *Crisis*, más tarde buscaría él mismo *El Expreso Imaginario* y su suplemento *Mordisco* de José Pistocchi, junto con historietas clásicas como *El Tony* y *D'Artagnan* de Editorial Columba, las revistas y libros publicados por el Centro Editor de América Latina de Boris Spivacow o los títulos de la editorial Jorge Álvarez. Dentro de sus tempranas influencias poéticas podemos mencionar a Francisco Urondo, Juan Gelman, Alberto Girri, Idea Vilariño y Néstor Mux, pero también las letras de las bandas de rock que su padre le

esa Casa desaparecidos; y 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. La acción que más visibilidad le dio a este colectivo emergente de jóvenes fue la creación del escrache como método de reclamo y de condena popular en un contexto de total impunidad. El escrache consiste en señalar la casa o el lugar de trabajo de algún integrante de las fuerzas de seguridad o algún civil que haya estado involucrado en los crímenes de la Dictadura y que por distintas razones se encuentre en libertad. Los protagonistas del escrache recorren el barrio unos días antes de llevarlo a cabo con el objetivo de contarle a los vecinos cuál es la historia del represor. El día del evento parten de un lugar cercano a la casa o lugar de trabajo del escrachado y, mediante una suerte de marcha, llegan al punto de encuentro para marcar la casa. Una de las particularidades de los escraches es que son festivos, “suele ser una murga la que lidera el recorrido y alguna teatralización la que antecede el discurso y el señalamiento de la casa del escrachado. Los huevos con pintura roja que son arrojados sobre el frente de la casa dejan, simbólicamente, la huella de la sangre que el represor derramó” (Cueto Rúa y Salvatori: 8).

⁴⁹ La información referida a la trayectoria de Pallaoro proviene de dos entrevistas que le realicé en su taller de City Bell el 19 de agosto de 2015 y el 02 de mayo de 2016. Por pedido suyo las conversaciones no fueron grabadas.

conseguía en vinilo: Almendra, The Beatles, Emerson, Lake & Palmer, Aquelarre, Van Morrison, Jethro Tull o King Crimson, entre otras.

Pallaoro cuenta con un enorme archivo personal de revistas, libros y discos que conserva de aquella época, a pesar de la práctica frecuente de quemar o enterrar materiales que eran considerados subversivos por la dictadura cívico-militar de 1976. Todavía hoy sospecha que seguramente alguien cercano a su familia se deshizo de parte de su biblioteca, la cual misteriosamente desapareció. Desde entonces nunca se deshizo de ningún material como un modo de resistencia y de legado para el futuro. Incluso asocia esa experiencia con el momento en que comenzó a pensar en tener su propia editorial. No desistió de su proyecto ni siquiera luego de haber sido secuestrado en mayo de 1976 por una patota del Estado genocida.

A fines de la década de los ochenta, ya en democracia, publicó la revista eco-cultural *La Oreja* bajo un formato fanzine e influenciado por *Mutantia* de Miguel Grinberg. Como periodista cultural entre la década de 1990 y comienzos de la década del 2000, produjo y condujo varios programas radiales: ‘La máquina del tiempo’ en FM Futura de La Plata; ‘La vereda del sol’, ‘Mariposas de madera’ y ‘La Talita’ en FM Parque de Villa Elisa. En estos espacios difundía material de su copioso archivo de los setenta, que según las respuestas que recibió, en el contexto neoliberal impactaba gratamente en sus oyentes. Al mismo tiempo, divulgaba no sólo músicos y poetas consagrados sino también artistas del interior con escasa posibilidad de entrar en los circuitos de difusión de los grandes conglomerados urbanos. De esta época data la enorme cantidad de contactos que Pallaoro entabló con poetas del interior del país, lazos que entonces se desarrollaban por carta, intercambios de producciones, anuncios de presentaciones de libros, invitaciones a eventos o ferias del libro locales⁵⁰.

En 1998 luego de haber realizado un taller de encuadernación en el Club Atlético de City Bell, se inició en la edición con el sello Libros de la Talita Dorada, cuyos primeros títulos fueron fabricados y numerados por él mismo, con un telar y una prensa artesanales. Hasta la actualidad, lleva publicados más de 46 títulos, la revista de poesía *El espiniyo* y varias plaquetas.

⁵⁰ En la prensa gráfica ha publicado artículos en el diario *Diagonales* de La Plata y en la revista digital *La tecla ñ*, dirigida por Conrado Yasenza.

Es autor de una vasta obra en su mayoría inédita. Entre sus poemarios publicados podemos mencionar: *El viaje circular* (Libros de la Talita Dorada, 1998); *Pájaros cubiertos de ceniza* (Libros de la Talita Dorada, 1999); *Setenta y 4* (El Suri Porfiado, 2011) con prólogo de Alberto Szpunberg; *Son dos los que danzan* (Libros de la Talita Dorada, 2012) traducido al italiano y al esloveno; *Una piedra haciendo patito* (Libros de la Talita Dorada, 2013); *El flautista de City Bell* (Libros de la Talita Dorada, 2015). Como vemos, las primeras publicaciones se dan en su propia editorial, en un gesto de crear las condiciones de circulación que tal como señala Bourdieu (2015), es propio de la zona más experimental y autónoma del campo.

Actualmente administra diversos blogs de poesía, coordina el taller de escritura Mundo Despierto, en homenaje a uno de sus maestros, el poeta Mario Porro, y el Espacio Cultural La Poesía en su casa de City Bell, mientras trabaja en la preparación de las próximas publicaciones editoriales: las obras completas del poeta Roberto Themis Speroni y una nueva colección destinada a recuperar poetas olvidados y según él, fundamentales para la tradición cultural de la Provincia de Buenos Aires. Es interesante resaltar que después de la creación de la editorial, Pallaoro se consagró como uno de los promotores de la poesía local, y ha sido reconocido como uno de los formadores de nuevas generaciones de poetas.

Como vemos, el proyecto editorial reúne varias características que coinciden con las de las publicaciones alternativas del período en su conjunto, a las que nos hemos referido más arriba:

- a) La creación de la editorial es motivada por la necesidad de dar a conocer la producción propia y la de otros poetas cercanos a quienes admira.
- b) Los primeros libros fueron diagramados, diseñados y encuadernados por el propio editor y sólo en un segundo momento, con el abaratamiento de los costos en el transcurso de la década del 2000, pasó a contratar una imprenta y a una diseñadora gráfica.
- c) El editor liga su práctica a determinados antecesores tales como José Luis Mangieri, Jorge Álvarez, José Pistocchi, situándose así en la tradición literaria argentina independiente. Esos lazos de continuidad se evidencian en la iniciativa de haber vuelto a publicar a un poeta como Néstor Mux, parte de la generación del '60, quien había dejado de escribir como consecuencia de la desazón que le produjo el contexto político posterior a la

dictadura militar. Pallaoro entabló un fuerte vínculo con Mux. En la entrevista contó cómo motivó a Mux a que retomara la escritura, invitándolo a escribir en su propia casa. Además en su relato de iniciación en la poesía cuenta que decidió ser poeta a partir de una visita de Mux, en la década del setenta, a su escuela secundaria, y que marcó profundamente sus afinidades poéticas posteriores.

d) La editorial ha participado activamente, al menos en un comienzo, en la organización de los espacios alternativos para la difusión de publicaciones autogestivas como FLIA La Plata, lo cual pone de manifiesto que no conciben a sus pares como competidores en el mercado de la poesía local y contemporánea, sino que establecen con ella vínculos de solidaridad dados por el beneficio mutuo.

e) Las redes sociales son los medios privilegiados de difusión de la editorial, hecho que la emparenta con las editoriales pequeñas que no acceden regularmente a los medios masivos de circulación, en contraste con lo que sucede con las editoriales independientes tradicionales o las medianas, que sí tienen una relativa presencia en los suplementos culturales de los diarios de tirada nacional.

f) Las publicaciones son financiadas por el editor, quien por lo general solicita una colaboración monetaria al autor publicado. En este sentido estamos frente a una editorial perteneciente al polo más autónomo del campo cuya propuesta se basa más en una acumulación de capital simbólico antes que económico.

La Talita Dorada comenzó a desempeñar un rol destacado en la cultura platense en 2005, con la edición de la revista de poesía *el espiniyo*, que se mantuvo por 6 números, hasta 2007⁵¹. Ésta tuvo como impronta la difusión de poemas inéditos o recientemente publicados, de poetas provenientes de distintas ciudades y pueblos del interior del país, generalmente marginados de los canales hegemónicos de circulación, tales como Niní Bernardello (Río Grande), Roberto Glorioso (Azul), Abel Robino (Pergaminense radicado en Francia), Concepción Bertone (Rosario), Antonio Moro (Córdoba), Leonardo Martínez (Catamarca), Leopoldo Castilla (Salta), Juan Carlos Moisés (Chubut), entre muchos otros⁵².

⁵¹ El espiniyo le dio la posibilidad al editor de contar con el apoyo económico de algunos anunciantes: comercios de la zona, revistas culturales y servicios ofrecidos por profesionales.

⁵² Ramón Tarruella dedicó un breve artículo a *el espiniyo* en *Ñ. Revista de cultura* n° 149, 05/08/2006. Allí advertía sobre la dificultad que para publicar tenía una gran cantidad de poetas de la zona y observaba cómo la revista de Pallaoro de alguna forma los cobijaba: “Muchos autores deambulan en soledad por la ciudad buscando espacios para exponer sus versos. *El espiniyo* abrió ese espacio. Por ejemplo, para Matías Fittipaldi,

En lo que atañe al diseño de las publicaciones, éste se percibe como tradicional en su diseño gráfico y tipografía, que podría compararse con la gráfica de Último Reino o de Libros de Tierra Firme en el caso de los poemarios, y en el caso de la revista con *La danza del ratón*. Esto, contrasta con la búsqueda de libros-objeto (o revistas-objeto como la platense *La Grieta*) propia de la mayoría de las editoriales emergentes de este período, en que la edición, muchas veces, subordinaba a la escritura. Así, para leer un material literario se hacía cada vez más necesario tener en cuenta la materialidad que lo constituía, a punto tal que el diseño representaba un “factor dinámico de lo que contemporáneamente puede ser entendido como escritor y como libro” (Vanoli 2010: 177).



Imagen 1. Diseño de cubierta de algunos títulos de Libros de la Talita Dorada.

de 28 años, que publicó 5 poemas en el primer número de la revista. O para Andrés Oligatti, de 22 años, ambos inéditos hasta entonces” (p. 19). Por otra parte es significativa la consideración de Pallaoro como perteneciente a una generación intermedia de poetas platenses, entre los jóvenes menores de 30 y aquellos que Ana Emilia Lahitte consideró como los cinco grandes: Néstor Mux, Osvaldo Ballina, Horacio Preler, Rafael Felipe Oteriño y Horacio Castillo.



Imagen 2. Diseño de cubierta de revista el espiniyo (2005-2007).

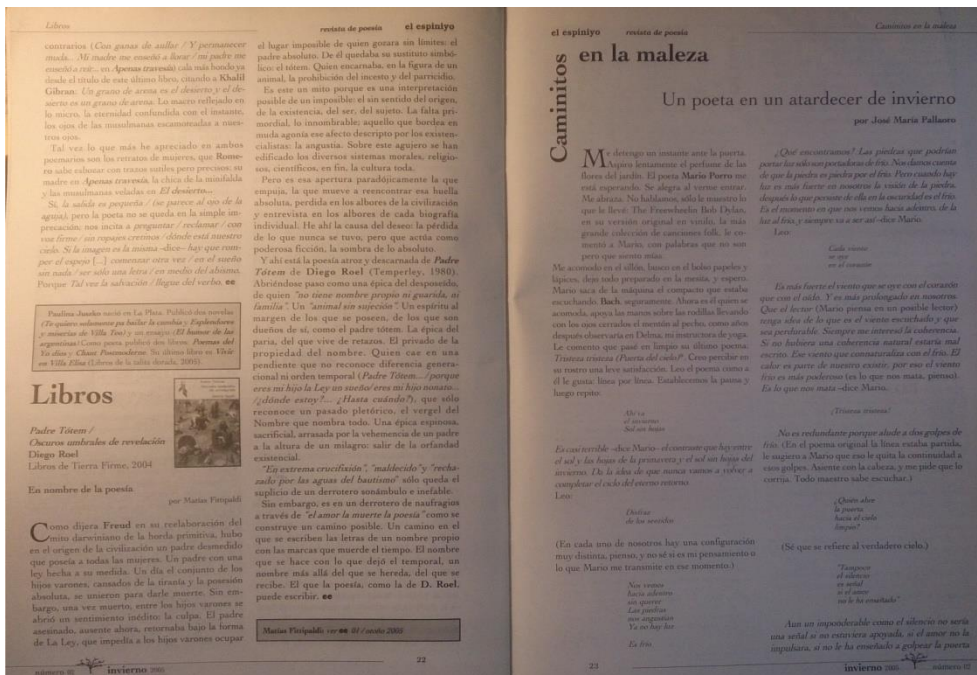


Imagen 3. Detalle de páginas internas de revista el espiniyo (2005-2007).

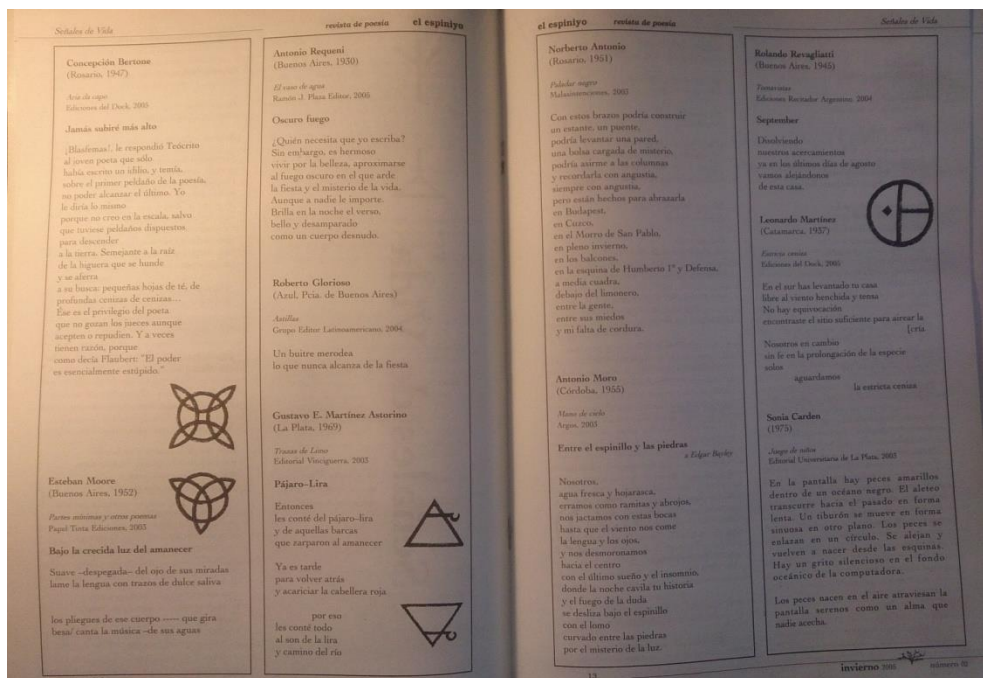


Imagen 4. Detalle de páginas internas de revista *el espino* (2005-2007).

En la actualidad, la editorial cuenta con tres colecciones: *Tatuaje en el viento*⁵³, *Mescolanza*⁵⁴ y *Alrededores*, *Los Detectives Salvajes* finalizó en 2015. Entre los títulos publicados en la primera, encontramos dos poemarios de Néstor Mux (*Papeles a consideración* y *Disculpas del irascible*), poeta de la generación del 60 cuyo primer libro de 1965 *La patria y el invierno* fue publicado por la mítica editorial La rosa blindada de José Luis Mangeri; tres poemarios de Pallaoro (*El viaje circular*, *Pájaros cubiertos de ceniza* y *Son dos los que danzan*); dos libros de Carlos Aprea (*La camisa hawaiana* y *Pueblos fugaces*); un tomo de poesía reunida del platense Luis Pazos (*El cazador metafísico*), miembro fundador del grupo Escombros, artistas de lo que queda; una antología de la poeta italiana Marina Moretti (*Lugares recuperados*), un poemario de la poeta y actriz eslovena Saša Pavček (*Vísteme con un beso*) y dos antologías (*Naranjos de fascinante música* y *Mundo despierto*). En la colección *Mescolanza* aparecen cuatro libros más de Pallaoro (*33 papelitos y una mora horizontal*, *Una medida adecuada a todo*, *Una*

⁵³ Esta colección fue codirigida en algunos momentos por el poeta Carlos Aprea.

⁵⁴ *Mezcolanza* y *Alrededores* figuran en el catálogo de la editorial que se reproduce a modo de publicidad en todos sus libros como dirigida por H.S.M., heterónimo de Pallaoro que significa según sus palabras: Honorable Señor Mondongo. La mayoría de los títulos de la colección *Mescolanza* llevan como nombre de la editorial en su tapa: Cuadernos de la Talita Dorada.

pedra haciendo patito, *El flautista de City Bell*); *Luminiscencias* de Paola Boccalari; 12 poemas del reconocido poeta esloveno Tone Pavček, padre de Saša; una antología de otro esloveno, Marjan Strojan, *El libro azul y otros poemas* y *Un arte invisible* del poeta platense César Cantoni. La colección Alrededores que reúne narrativa publicó la novela *Cruzando el río en bicicleta* de Ana Cecilia Prenz Kopušar, escritora argentino-serbia y traductora de los poetas eslovenos; *Vivir en Villa Elisa* de Paulina Juszko; una crónica de viaje *La lluvia curó las heridas. Viaje a las Islas Malvinas* de un veterano de Malvinas, Gabriel Sagastume. Además coeditó junto con *Mil Botellas* de Ramón Tarruela: *Nueve ficciones para una fundación*, una antología de relatos; *Cuentos breves* de Rafael Barret y *Balbucesos (en noviembre)* de Ramón Tarruela.

A simple vista, se aprecia un espectro bastante heterogéneo en las publicaciones que permite vislumbrar antes una cartografía de los intereses y vínculos del propio Pallaoro que un recorrido diseñado de acuerdo a un criterio editorial específico. Sin embargo luego de haber conversado con el editor, pensamos que gran parte de la selección realizada en poesía, se asienta en una concepción de la creación literaria clásica que concibe al poeta como alguien que en el momento de la escritura encarna una idea eterna de Belleza⁵⁵. Suponemos que esta concepción se asienta en cierto estilo neorromántico presente en los poemas de Pallaoro, en la utilización de un léxico, imágenes y descripciones de la naturaleza que lo rodea, aunque nunca habita sus versos de manera pura sino que se encuentra atravesado por las huellas de la poesía coloquial de los setenta, las letras de rock y ciertas imágenes surrealistas que lo emparentan con el pulso lírico de Edgar Bayley⁵⁶.

⁵⁵ En el prólogo a *Son dos los que danzan* (2012), Fernando Alfón cuenta como anécdota una frase que habría dicho Pallaoro en la presentación de *La camisa hawaiana* (2010) de Carlos Aprea y que da una idea de la trascendencia que le asigna el autor al lenguaje poético: “Creo en la belleza, porque creo en la justicia” (p. 10).

⁵⁶ Estas huellas que rastreamos son mencionadas por el autor en el texto “La búsqueda de la estrella”, que escribió para presentar sus poemas en el *Atlas de la poesía argentina* (2017): “Al principio fue el rock. A partir del segundo ciclo. Mi vida comenzaba a estar en ebullición y la música y, al instante, las letras de las canciones me marcaron para siempre. Nebbia. Abuelo Peralta. Martínez. Moris. Santaolalla. El mundo que me rodeaba. Ar-ta-ud en el club Atenas de La Plata. ¿Ataúd? Spinetta se presentaba ante mis ojos como el más hermoso. Beat. Ginsberg. Kerouac. La poesía. una piedra firme en medio de la corriente que se deja pulir por el agua. La literatura. En esos años de formación, hasta mi ingreso en la universidad y a un instituto terciario (latín y griego mediante), las revistas de rock, los suplementos culturales y las antologías fueron fundamentales, el nutriente para la búsqueda de la estrella. La lectura se convirtió en experiencia personal. Apareció la Antología de la poesía surrealista de Aldo Pellegrini. Eluard. Char. Desnos. Prevert. Apareció Marcela de Juan y la Segunda Antología de La Poesía China. Li Po. Tu Fu. Wang Wei. Mao. Buscar lo que ellos buscaron. Apareció la Poesía Argentina del Instituto Di Tella. Poetas en nuestra lengua. Aguirre. Girri. Alonso. Bayley. Renacemos con el gallo y la tórtola en tierras distintas. La canción mapuche. Toda la tierra es

La vía fundamental a través de la cual Pallaoro da a conocer su catálogo editorial, y podríamos decir, su medio de difusión privilegiado -sin el cual no podría pensarse el surgimiento y la permanencia de los pequeños sellos que surgen después de 2002- es internet y específicamente las redes sociales. El editor administra cinco blogs que se actualizan semanalmente: *Libros de la Talita Dorada* (donde expone las publicaciones del catálogo junto con reseñas de los medios de comunicación), *Aromito* (donde difunde una multiplicidad de autores no necesariamente relacionados con su editorial), *Los ojos* (blog que reúne su producción personal), *Poesía La Plata* (página que se propone exponer a todos los poetas de la ciudad de las diagonales), *Poesía City Bell* y *Poesía y política*. Si a estos sitios sumamos las páginas personales de cada uno de los autores, sea en Facebook, Twitter o en otros blogs (Pallaoro, Axat⁵⁷, Alonso⁵⁸, Padua Fernandes⁵⁹), vemos que el espectro de difusión se amplía ventajosamente.

La colección Los Detectives Salvajes se diferencia del resto del catálogo de Libros de la Talita Dorada por haber establecido otros vínculos con la prensa. Llegó a romper, de alguna manera, el cerco de los medios locales ya que logró promocionar sus publicaciones en medios de tirada nacional como *Página 12*, *La Nación*, *Ñ*, *Télam* y *Tiempo argentino*. En *Página 12* tuvieron buena recepción desde el principio porque el proyecto se relacionaba en parte con la política editorial del diario, que desde su fundación lleva como un eje central la agenda de los organismos de Derechos humanos. Así, en la entrevista que le realizamos,

una sola. La Poesía Social del s. xx. Tuñón. Vallejo. Cardenal. Parra (y sus otros caminos). Dalton. Retamar. Gelman. Heraud. Szpunberg. Corazón, a que no me caigo, a que no. los nuevos. El pan duro, Gelman otra vez. La belleza, el conocimiento. Nunca pertencí a grupo alguno. Ni me encontraba con amigos a leer poemas. No me dieron tiempo. Aunque estuve acompañado, me acompañaban las lecturas, caóticas, iluminadoras. El Centro Editor de América Latina. Poetas rusos del Siglo de Plata. poesía concreta. Poetas en lengua portuguesa. Bandeira. Andrade. Vinicius. Poetas italianos. Ungaretti. Saba. Pavese. Montale. Campana. Lo esencial. Lo sencillo y complejo. La palabra. Hundirla en la realidad. El lenguaje. Abandonar lo anecdótico. El intento de expresar lo esencial. Poetas y escritores de lengua alemana. Rilke. Kafka. Bachmann. El misterio. La ambigüedad. El Corno Emplumado. Pound. Williams. Masters. Cummings. Las versiones. Pizarnik. Porchia. Fijman. Speroni. Vilariño. Urondo. Trejo. Juanele. Escribir sobre las cosas que inquietan. Giannuzzi. Lamborghini L. Bustos. Dibujar soles para poder ver el día. El inicio de los años más oscuros me encontró en quinto año de secundario. Y lo que había aparecido quedó en casa., lo demás comenzó a desaparecer. Me arrojé en esos libros, y en otros que fueron, una manera de resistir, apareciendo (un empleado de una librería que ya no existe más en calle 42 entre 1 y 2 de La Plata, me los “reservaba” a escondidas del dueño). Esos libros eran mi hogar. Lo siguen siendo aún hoy” (p. 343-344)

⁵⁷ Actualmente administra el blog: www.elninielizoma.wordpress.com. Además, junto a Leopoldo Dameno, actualizaba la página de la colección www.colecciondetectivessalvajes.com en la que se informaba acerca de las próximas publicaciones, presentaciones, reseñas periodísticas y toda la información que hacía al grupo nucleado alrededor de la colección.

⁵⁸ Administra el blog: www.elmilagroenhamburgo.blogspot.com

⁵⁹ Administra el blog: www.opalcooemundo.blogspot.com

Axat comentó la buena predisposición que encontraron siempre en Silvina Frieria para dar difusión al proyecto en la sección “Cultura” del diario. Por otra parte, también se diferencia de las colecciones dirigidas por Pallaoro en el hecho de haber establecido lazos de solidaridad con otras editoriales. El mismo año de la publicación de su primer título, en 2007, Emiliano Bustos, poeta nucleado alrededor de Los Detectives Salvajes se embarca en el proyecto de Carlos Aldazábal para formar la editorial El Suri porfiado⁶⁰. Los vínculos entre ambas colecciones se vieron luego reflejados en los respectivos catálogos⁶¹ pero también en las actividades desarrolladas en el Centro Cultural de la Cooperación (Aldazábal es el coordinador del Espacio Literario Juan L. Ortiz), tales como presentaciones de libros, charlas con autores, y fundamentalmente el Festival Latinoamericano de Poesía que ya va por su séptima edición.

Catálogo de la editorial Libros de la Talita Dorada

⁶⁰ Dice Emiliano Bustos: “fue la iniciativa de Carlos, la idea fue suya, yo lo acompañé en realidad porque en aquel momento teníamos un cierto recorrido hecho, alguna amistad, y él lo que quería hacer era esta obsesión de publicar a gente de Buenos Aires pero también de otras provincias y entonces lanzó esa serie de los primeros diez libros y ahí en esa oportunidad estuvimos juntos en esa empresa y después nos distanciamos (...) 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, pero como él es salteño tiene una lectura 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” (Entrevista a Bustos 10/11/2017).

⁶¹ El Suri porfiado edita los poemarios *Cheetha* (2007) de Emiliano Bustos, *Neo* (2010) de Julián Axat y *setenta y cuatro* (2010) de José María Pallaoro, mientras que en la antología *La Plata Spoon River* (2014) se publica un poema de Carlos Aldazábal y de otros autores editados previamente por El Suri como Tomás Watkins, Eliana Drajer, Silvia Castro, Dante Sepúlveda y Bruno Di Benedetto.

Autor	Título	Año de edición	Colección
José María Pallaoro	<i>El viaje circular(1973-1981)</i>	1998	Tatuaje en el viento
José María Pallaoro	<i>Pájaros cubiertos de ceniza(1982-1990)</i>	1999	Tatuaje en el viento
VV.AA (Horacio Ponce de León, Alberto Ponce de León, Horacio Nuñez West, Gustavo García Saraví, Ana Emilia Lahitte, Mario Porro, Norberto Silvetti Paz, Roberto Themis Speroni, Horacio Preler, Horacio Castillo, Luis Pazos, Osvaldo Ballina, José Antonio Abdednur, Néstor Mux, Rafael Felipe Oteriño, María del Rosario Tabárez, Alejandro Fontenla, Norberto Antonio, César Cantoni, Guillermo Lombardía, Marcelo Vernet, Miguel Russo, Horacio Fiebelkorn, Guillermo Pilía, José María Pallaoro, Mario Arteca, Gustavo Caso Rosendi, Susana Cornejo, Marta Miranda, Roxana Páez, Martín Raninqueo, Leopoldo Brizuela, Anahí Mallol, Sonia Carden)	<i>Naranjos de fascinante música: poesía contemporánea de amor de La Plata</i>	2003	Tatuaje en el viento
Néstor Mux	<i>Papeles a consideración</i>	2004	Tatuaje en el viento
José María Pallaoro	<i>Son dos los que danzan</i>	2005-2012	Tatuaje en el viento
Paulina Juszko	<i>Vivir en Villa Elisa</i>	2005	Alrededores
VV.AA. (Rodrigo Carmona, Juan Manuel Bellini, Estefanía Dubois, Luciano Raúl Lozano, Damián F. Lamberta, Javier Guimet,	<i>Nueve ficciones para una fundación</i>	2007	Alrededores. Coeditado con Mil Botellas

Ayelén Fiebelkorn, Sofía Silva y Ramón D. Tarruella)			
Gabriel Sagastume	<i>La lluvia curó las heridas. Viaje a las Islas Malvinas</i>	2007	Alrededores
Rafael Barret	<i>Cuentos breves</i>	2008	Alrededores. Coeditado con Mil Botellas
Ramón D. Tarruela	<i>Balbucesos (en noviembre)</i>	2008	Alrededores. Coeditado con Mil Botellas
Néstor Mux	<i>Disculpas del irascible. Antología</i>	2009	Tatuaje en el viento
Carlos Aprea	<i>La camisa hawaiana</i>	2010	Tatuaje en el viento
Luis Pazos	<i>El cazador metafísico/ Poesía reunida I</i>	2011	Tatuaje en el viento
Saša Pavček	<i>Visteme con un beso</i>	2012	Tatuaje en el viento
Marjan Strojan	<i>El libro azul y otros poemas. Antología</i>	2012	Mescolanza
Tone Pavček	<i>12 poemas</i>	2012	Mescolanza
Marina Moretti	<i>Lugares recuperados. Antología</i>	2012	Tatuaje en el viento
José María Pallaoro	<i>33 papelitos y una mora horizontal</i>	2012	Mescolanza
Carlos Aprea	<i>Pueblos fugaces</i>	2012	Tatuaje en el viento
José María Pallaoro	<i>Una medida adecuada a todo</i>	2012	Mescolanza
José María Pallaoro	<i>Una piedra haciendo patito</i>	2013	Mescolanza
Paola Boccalari	<i>Luminiscencias</i>	2013	Mescolanza
VV.AA. (Amor Perdía, Bernabé Malacalza, Julián Trovero, María Eva Torres, Paola Boccalari, Paula Martini, Silvana Babolin, Silvina Perugino y José María Pallaoro)	<i>Mundo despierto I. Antología</i>	2013	Tatuaje en el viento
Ana Cecilia Prenz Kopušar	<i>Cruzando el río en bicicleta</i>	2015	Alrededores
José María Pallaoro	<i>El flautista de City Bell</i>	2015	Mescolanza
César Cantoni	<i>Un arte invisible</i>	2016	Tatuaje en el viento
Gabriella Musetti	<i>Pasajes híbridos Pasaggi ibridati</i>	2017	Mescolanza

A modo de cierre, podemos considerar que Libros de la Talita Dorada cruza tres tradiciones de la edición de poesía en la Argentina. Por un lado forma parte del fenómeno de desarrollo de editoriales alternativas de poesía que surgen en el transcurso de la década de los noventa, caracterizadas por la producción artesanal, la participación en ferias del libro independientes, la conformación de nuevas redes de sociabilidad que compartían intereses similares, y que dadas las condiciones económicas y estructurales del campo, para ver sus libros publicados, debieron conformar un grupo para poder autoeditarse, lo cual contribuyó, a su vez, a reafirmar la autonomía de sus decisiones en materia de política editorial. Estas nuevas editoriales no contaron con políticas culturales públicas que dinamizaran o ampararan al sector de la edición alternativa. Por otra parte, retoma de los proyectos que surgen al calor de la crisis de 2001, que comienzan a encontrar un público lector más amplio a partir del retraimiento de las empresas multinacionales que ven mermados sus extraordinarios márgenes de ganancia en dólares y se orientan a la oferta de títulos a porciones más amplias de lectores, la crítica al eje Rosario-Buenos Aires-Bahía Blanca, junto con la intención de recuperar tradiciones poéticas previas, olvidadas o negadas.

Por último, Libros de la Talita Dorada, tal como vimos, establece una diferencia con otros proyectos contemporáneos dado que promueve una concepción de la poesía tributaria de la poesía alternativa de los sesenta que supo combinar indagaciones formales renovadoras con elementos de la cultura popular, aunque también imbuida de algunos gestos del neorromanticismo de fines de los setenta –visible en el cuidado formal del lenguaje–, particularmente a partir de la formulación de una trascendencia a la que se accedería en la experiencia poética y que colisiona con la estética de las vanguardia de los noventa a la cual considera un lenguaje despolitizado, degradado y banal. Así es que, por ejemplo, en un momento donde otras editoriales ponen esfuerzos en la edición original de libros-objeto, Pallaoro sostiene un diseño tradicional en su catálogo, que es coherente con su trayectoria personal y con la tradición editorial en la que se formó como lector y dentro de la cual pretende insertarse.

En cuanto a los mecanismos de publicidad y difusión, señalamos a modo de introducción para el próximo capítulo, la diferencia que va instaurando la colección Los

Detectives Salvajes con el resto del catálogo de Libros de la Talita Dorada. Cuestiones como el reconocerse dentro de un grupo con fuertes marcas generacionales representadas en la conformación de H.I.J.O.S., la intención de construir un archivo poético de la militancia de los setenta, la elección de la democratización del acceso a la poesía, la reconstrucción y producción de nuevos vínculos sociales, junto con el objetivo de dar a publicidad escritos que pertenecían a un ámbito privado y familiar de duelo y elaboración afectiva, hacen que los editores se enfrenten a otro tipo de problemáticas, distintas de aquellas a las que se enfrenta Pallaoro en las colecciones que dirige. De la misma manera que hicimos en este capítulo, examinaremos a continuación las estrategias de Los Detectives Salvajes -de recuperación y publicación de textos de poetas asesinados o desaparecidos por el Estado genocida- que se articulan dialógicamente con las voces de la poesía contemporánea. En correspondencia con esa política editorial, indagaremos posibles relaciones con otros proyectos editoriales confluyentes, que fueron previos o contemporáneos.

Capítulo 2

Los Detectives Salvajes (2007-2015)

Las acciones de memoria, tales como las de la colección que estudiamos, son productos simbólicos de una misma época y por eso muestran de qué manera las acciones políticas de los agentes están relacionadas con un tiempo político específico. El surgimiento de la editorial, en 2007, es el resultado -no lineal- de lo que Elizabeth Jelin (2001) denomina una coyuntura particular de activación de ciertas memorias en torno al pasado dictatorial. Pueden señalarse tres hitos fundamentales que vehiculizan la emergencia de esta nueva coyuntura. El primero fue la crisis de 2001 con la culminación trágica de 38 muertos a raíz de la represión nacional en 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 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 2005.

En este capítulo analizaremos la propuesta cultural de la colección de poesía Los Detectives Salvajes. Nos centraremos en la política de archivo que sostiene la publicación de los poetas desaparecidos o asesinados. También examinaremos de qué manera la construcción de un archivo poético de los setenta inspira a los autores a utilizar activamente archivos en su propia escritura, a mostrar sus materiales pretextuales o a convertir, incluso, los poemarios en archivo judicial. Constataremos también en los siguientes apartados de qué forma los editores se vincularon con otros grupos o “guardianes de la memoria” que contribuyeron también durante este período a la construcción de memorias en torno a lo acontecido durante la última dictadura-cívico militar.

1. Un territorio de memorias. La colección Los Detectives Salvajes (2007-2015)

“Cesárea Tinajero es el horror”

Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes* (1998)

En 2007 José María Pallaoro propone a Julián Axat y a Juan Aiub, ambos hijos de desaparecidos, que comiencen una subcolección dentro del catálogo de Libros de la Talita Dorada. La intención en principio, era publicar los poemas inéditos del padre de Juan, Carlos Aiub. Al mismo tiempo, Julián Axat ya venía pensando en la posibilidad de crear una colección que recuperara exclusivamente las voces de los poetas desaparecidos o asesinados por la dictadura militar o la Triple 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, 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 sí, bueno, dale, dejálo, 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 de 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. 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 Julián Axat 26/02/2018).

El proyecto editorial de la colección Los Detectives Salvajes (2007-2015) puede entenderse como una singular acción de memoria emprendida por hijos de militantes desaparecidos. Tal como adelantamos en el capítulo 1, Los Detectives Salvajes se desarrolló como una colección de la editorial Libros de la Talita Dorada. Reunió los escritos de poetas desaparecidos o asesinados durante la última dictadura cívico-militar (Carlos Aiub, Jorge

Money, Rosa María Pargas, Joaquín Areta, Luis Elenzvaig, José Carlos Coronel), cuyos cuadernos y libros habían circulado hasta entonces como archivos familiares o de compañeros de militancia. De manera complementaria, el catálogo está conformado además por los poemarios o poemas reunidos en antología de 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, Ramón Inama). En este apartado nos detendremos en la conformación de un archivo poético menor de los setenta, mientras que en la segunda parte de la tesis abordaremos las especificidades propias de la poesía de hijos de militantes perseguidos antes y durante la última dictadura cívico-militar.

Pueden mencionarse algunos antecedentes del proyecto de la colección que comparten la preocupación por restablecer, más allá de su carácter acotado o más efímero, nexos de lectura y escritura entre los poetas de la generación del setenta y sus hijos e hijas. Lo más cercano a Los Detectives que encontramos en la ciudad de La Plata recién comenzada la década de los '90, es el proyecto artesanal de Gonzalo Chaves con el sello Ediciones Los Hijos de la Teta del Ciclón. Allí publican dos futuros integrantes de H.I.J.O.S. La Plata, Andrea Suarez Córlica *Alas del alma* (1992) e *Imágenes rotas* (1993) y Diego Larcamón *Variaciones del agua soleada* (1993). También Gonzalo Chaves, hijo del editor, publica *Las alambradas de la luz* (1991). Es interesante ver en este caso, cómo un militante de la generación de los padres transfiere generacionalmente la palabra a la generación de hijos.

También en 1992 la editorial Libros de Tierra Firme de José Luis Mangieri publica *Los últimos poemas* y reedita en 2007 *Nosotros, ellos y un grito* de Daniel Omar Favero poeta militante de la JUP desaparecido, antologías de poetas desaparecidos consagrados o en vías de consagración como Francisco Urondo, Miguel Ángel Bustos o Roberto Santoro junto con poetas exiliados por su militancia como Juan Gelman, Alberto Szpunberg o Juana Bignozzi, pero también poemarios de hijos como *Trizas al cielo* (con prólogo de Juan Gelman) en 1997 y *Falada* en 2001 de Emiliano Bustos, o *Suecia* en 2006 de Alejandra Szir, hija del cineasta y militante de Montoneros desaparecido Pablo Szir. Por otra parte la editorial VOX de Bahía Blanca también comienza a pensar un diálogo intergeneracional entre padres e hijos. Por ejemplo en el número 10 de 2004 la revista VOX publicó un

ensayo de Osvaldo Aguirre sobre Tilo Wenner, junto con poemas inéditos del poeta, narrador y periodista anarquista, vinculado con la Juventud Peronista y autor de 15 libros prácticamente inhallables.

Otro caso singular e interesante -para contrastar con Los Detectives Salvajes- es el de Francisco Garamona, poeta, músico, librero y editor de Mansalva, quien si bien es hijo de desaparecidos (sus padres militaban en el Ejército revolucionario del Pueblo, ERP) se ha preocupado por no hacer pública su historia personal o en todo caso en relativizar de alguna forma la importancia de esa catástrofe, lo cual de alguna manera lo distancia de las fuertes connotaciones políticas que conlleva reconocerse en el colectivo de H.I.J.O.S. en las décadas del noventa y de los 2000. En el catálogo de la editorial, que abarca narrativa, ensayo y poesía es interesante ver una problematización, indagación y recurrencia en el tratamiento de los vínculos filiales que de alguna manera marca uno de los ejes temáticos más resonantes dentro de la literatura argentina contemporánea. A modo de ejemplo, dentro de esta colección se publicó *Madre soltera* (2011) de Marina Yucszuk, *Estamos unidas* (2015) de Marina Mariasch, *El sexo de las piedras* (2014) de Fernando Araldi Oesterheld (también hijo de desaparecidos), *Mi libro enterrado* (2014) de Mauro Libertella (hijo de Héctor Libertella y Tamara Kamenszain); pero también un texto fundamental de crítica de los '60, *20 años de poesía argentina...* (2009) de Francisco Urondo, entre otros.

Si a estas publicaciones le sumamos el interés de editoriales alternativas grandes como Adriana Hidalgo que publica en 2006 las poesías completas de Francisco Urondo, las reediciones constantes de la obra de Rodolfo Walsh por parte de Ediciones de La Flor, la publicación que realiza la editorial Argonauta de la poesía reunida de Miguel Ángel Bustos (con un trabajo introductorio de Emiliano), la edición de la obra poética completa de Roberto Santoro por Razón y Revolución en 2009 o la aparición de *Pájaros rojos. Poemas* de la estudiante de la UNLP desaparecida Graciela Pernas Martino junto con *Banderas reunidas* del poeta y militante gremial de YPF Berisso, Imar Miguel Lamonega, que Edulp publicó en 2009 y 2010 respectivamente, se pone en evidencia la preocupación que hay en el interior de la sociedad (acompañada por diversas políticas de Estado), por la reconstrucción de lo que fue la creación artística de los años sesenta y setenta. Estos intentos por devolver la voz a los poetas asesinados por el terrorismo de Estado o por las patotas de la Triple A (Alianza Anticomunista Argentina), la CNU (Concentración

Nacional Universitaria) o el C. de O. (Comando de Organización) se constituyen en tanto proyectos aislados⁶².

El propósito de contribuir a la construcción de memoria desde la edición emparenta a sus impulsores con la definición más general que Jelin (2002) propone 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” (p. 48). La agencia de estos sujetos no representa el pasado sino que lo incorpora performativamente⁶³ en el presente. La performance de la recuperación de un legado poético menor de los setenta vehiculiza la transmisión de memoria generacional, pero también produce manifiestos estéticos y expresa el sentido de identidad de un grupo en su accionar presente, como dice Diana Taylor (2016) “los actos corporalizados y representados generan registros y transmiten conocimiento” (p. 57).

Repuestos a la esfera pública, estos escritos funcionan al modo de “territorios de memoria”, como propone Ludmila Da Silva (2002)⁶⁴, es decir a la manera de un territorio de relaciones sociales que dan 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” (p. 22). Éstas prácticas, en casos como el que

⁶² Según algunos cálculos (SEA, 2005) la cifra de militantes asesinados o desaparecidos que dejaron su palabra poética asciende a sesenta y cuatro. Si bien podemos suponer que no todos a lo mejor pretendían desarrollar el oficio de poeta, igualmente los escritos acompañaban la experiencia de estos jóvenes y eran parte vital en la construcción de sus respectivas subjetividades al contar con un círculo de lectores privilegiados, sus propios compañeros de militancia y la familia. La recuperación de estas voces, en ocasiones actúa como un eco de las consignas del momento o los desafíos asumidos dentro de cada organización, pero en otros casos, la poesía abre canales para expresar disidencias con el curso que están llevando los acontecimientos y permite acoger a modo de refugio dilemas existenciales o morales que atraviesan al yo lírico produciendo oscilaciones en sus perspectivas más racionales.

⁶³ 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” (p. 50-51).

⁶⁴ 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 de la colección 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 p. 22).

estudiamos, 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”” (p. 22).

En efecto, los familiares, convertidos en “guardianes de la memoria” ceden libretas a los editores con los escritos de militantes desaparecidos, mientras que los compañeros 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 '70 tuvo su sede la Juventud Peronista en la que militaba Coronel⁶⁵. El territorio de memorias posibilita la puesta en escena de una pluralidad de verdades (Da Silva p. 73). El archivo poético que conforma el catálogo es susceptible de ser utilizado en distintos espacios y con vistas a objetivos diversos: la investigación histórica, la denuncia periodística, la construcción de narraciones familiares, una reconstrucción más completa del campo literario de los setenta, inclusive, como veremos en el caso de Nicolás Correa, la transformación del poemario en una prueba judicial. Además deberíamos tener en cuenta las reappropriaciones de la voz de los poetas 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.

⁶⁵ 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 militar” (2002 p. 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 Córlica 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 uno de los impulsores de la edición, Claudio Pandolfi, Secretario de Derechos humanos del Colegio de Abogados de Lomas de Zamora.

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 de encuentro intergeneracional. Parte de esta función se verá expresada en cómo pensaron en un primer momento la distribución de las tiradas iniciales de 500 ejemplares de cada libro. Era intención de los editores entregar a la familia o persona que brindó el documento literario un total máximo de 200 ejemplares. 50 ejemplares quedarían para difusión gratuita en medios, universidades, museos, bibliotecas. Los 250 ejemplares restantes se entregarían en consignación en lugares de venta al público: librerías, centros culturales, etc. Durante la entrevista, Axat observó que finalmente: “los libros los bancábamos Juan y yo con las indemnizaciones que teníamos, el salario que teníamos y una partecita que pedíamos a los compañeros o a los hijos que aporten y sino con la venta del libro después recuperábamos. Todo de nuestro bolsillo” (Entrevista Axat 28/02/2018).

Según Axat, el impacto de la colección permitió volver a tejer vínculos entre los hijos, pero también entre las familias que rápidamente se pusieron en contacto con los editores:

Luego del año 2007, se observó que son muchos los familiares de desaparecidos que cuentan con documentos literarios. Algunos de ellos se retraen por el propio duelo que les impide hablar del tema o dar a conocer el material; otros tienen temores o dudas sobre si dicho material pueda tener un valor meramente privado o anecdótico. También están los que tienen intenciones de dar ese material a la luz, pero tienen dificultad para pensar en una forma de difusión, o costearse la edición en soporte libro (Axat 2011: 3).

En un documento que intenta establecer los ejes en los que descansa el proyecto, los editores definen los objetivos de la colección de la siguiente manera:

OBJETIVO GENERAL

Construir una colección de libros que funcione como puente generacional a través de la palabra recuperada de los desaparecidos durante el terrorismo de Estado en la Argentina entre 1976-1983.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

Lograr la búsqueda y el hallazgo de documentos literarios para recuperar la memoria de los desaparecidos.

Editar y difundir los “documentos literarios” hallados.

Publicar cada libro bajo formato y tratamiento específico que permitan su fácil acceso y conocimiento a las nuevas generaciones de jóvenes.

Aunque los editores consideran que “la colección no busca dar con niveles de excelencia, predomina el valor historiográfico y memórico-afectivo por sobre exigencias estéticas” (Axat y Aiub, 2007), el material hallado es sometido a un minucioso estudio y selección, previo a su publicación para dar con determinados parámetros estéticos consensuados entre los editores.

Como observamos en la introducción, una de las particularidades de la generación de hijos de desaparecidos, radica, según Da Silva:

en que tuvieron que acercarse al problema del terrorismo de Estado a partir de la pregunta por la identidad: “¿quiénes somos? ¿quiénes eran nuestros padres? ¿qué querían? ¿qué pasó durante la dictadura? ¿por qué los mataron? Explicar y entender esas cuestiones por ellos mismos significó entrar en un mundo desconocido o parcialmente revelado por las contenidas ‘versiones familiares’ (Da Silva, 2001: 262).

La pulsión de archivo es rastreable en la mayoría de las biografías de hijos de militantes setentistas. Esto se debe a que, en la construcción identitaria, el archivo debió reemplazar el marco de la memoria familiar cuya función era la de garantizar la ficción de una memoria e historia compartida a partir del ejercicio y la repetición del acto de recordar en conjunto. El afecto, entonces, se adhiere a objetos que pertenecieron a padres y madres, y en particular las fotografías, cintas de video, cartas o diarios íntimos constituyen elementos fundamentales en las elaboraciones de la propia identidad. El valor documental de los escritos poéticos que recupera la colección constituye un inmenso legado porque implica recuperar esa lengua a la que se quiso despojar de historia y significado. Hay una necesidad de conocer la vida de los padres pero también se produce una fetichización de vestigios que funcionan como portales espacio temporales que permiten vislumbrar un encuentro imposible. Estas pulsiones de re-unión son directamente proporcionales a la pulsión archivológica o a la catástrofe identitaria, según proponemos en el capítulo 4, que recibieron las generaciones de la posdictadura respecto de ese pasado silenciado, negado o tergiversado. En efecto, los hijos resignifican los escritos de los militantes setentistas, que funcionan a la manera de un “mensaje en la botella o epitafio que viaja en el tiempo para que sus hijos lo escuchen, interpreten o vivencien a su manera” (Axat 2007: 7).

Sobre este punto, resulta interesante analizar la intertextualidad buscada a partir de la idea de “detectives salvajes”. El título de la colección 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. Tinajero fue en los años '20 la fundadora de una variante del estridentismo que denominó “real visceralismo” y que Ulises Lima y Arturo Belano, personajes principales de la novela, retoman como homenaje y acción de memoria para fundar su propio movimiento de vanguardia en los setenta, el cual reacciona contra la consagración de los estridentistas y la posición de poder que han alcanzado con el correr de los años, habiendo dejado de lado la vanguardia para convertirse en representantes de las instituciones. Belano y Lima son el núcleo de un colectivo en busca de una poesía desesperada, en el que abundan los celos y las disparidades de estéticas que confluyen en un movimiento de contornos difuminados. Resulta significativo que en el final de la novela los protagonistas contribuyen a dar muerte a la poeta a partir de un encuentro accidentado.

En esta figura del parricidio (involuntario) se cifra algo de la problemática que recorre a estos hijos, quienes declaran su dificultad para matar al padre o a la madre puesto que otro ya lo ha hecho, literalmente, por ellos. Necesitan de alguna manera revisitar los setenta para producir un recambio generacional. En consonancia con esta idea, escribe Paula Aguilar (2015) a propósito de la novela de Bolaño: “los diversos registros, las múltiples voces, los diferentes lugares por donde fluyen las historias configuran una trama en la que cobra un nuevo protagonismo el tópico de la juventud castrada/sacrificada, marcada por el vacío generacional tanto político como literario que marcó el paso de los años sesenta-setenta a los noventa (...) la novela pone en cuestión toda imagen idílica del pasado revolucionario latinoamericano” (p. 118).

Significativamente, entonces, en el relato acerca del origen de la colección *Los Detectives Salvajes*, el hallazgo de un documento susceptible de integrar un archivo activa la conversión del hijo en detective salvaje, a la manera de un Arturo Belano y Ulises Lima en la novela de Bolaño. El adjetivo da cuenta de una búsqueda específicamente poética porque detectives ya lo han sido todos a su manera, desde temprana edad, en la búsqueda de información sobre los padres y en la reunión de pruebas para reclamar castigo a los responsables y cómplices de su asesinato. En una entrevista con Leopoldo Dameno, el diseñador de la colección, Axat explica la elección del nombre:

Ese libro, *Los detectives salvajes*, es una obra que encaja muy bien con la historia de los poetas argentinos desaparecidos, sobre todo con la poética que encarna Juan Gelman.

También, con la de Paco Urendo y con la romántica de los poetas revolucionarios de la guerrilla argentina; con los poetas peronistas de la resistencia después del cincuenta y cinco, incluyendo a Leopoldo Marechal, como con los poetas perseguidos por la proscripción. Entonces, el nombre Los detectives salvajes para nuestra colección de poesía es un homenaje a Bolaño, un homenaje a los personajes bolañanos y a la épica del libro. Este es, también, una búsqueda de lo que quedó de las revoluciones. Las dictaduras latinoamericanas mataron gente, la hicieron desaparecer y mataron la poesía. Ponerle a la colección el título Los detectives salvajes era, entonces, volver a evidenciar que, en realidad, la búsqueda de los hijos de desaparecidos por la poesía de sus padres también se relaciona con la búsqueda de los padres poetas desaparecidos de la Argentina. Y ahí se jugaban, incluso, los restos de la literatura no hallada, silenciada, oculta, proscripta y, también, perdida entre los restos de los elementos que quedaron para hacer el duelo” (Damenio 2016 135)

En el transcurso de 9 años de existencia, la colección editó un total de 20 títulos, 7 de los cuales pertenecieron a militantes víctimas del genocidio. Los 13 restantes editaron, de manera alternada, los escritos de poetas nacidos entre los años setenta y ochenta. En la siguiente tabla se visualiza que luego del despegue inicial en 2007, los títulos salieron con una relativa regularidad, los años de mayor actividad fueron entre 2010 y 2013 cuando sacaron un promedio de tres libros por año. En 2013, por otra parte, lograron dar a la colección una proyección latinoamericana cuando editaron *cálcio* del brasileño Pádua Fernandes, mientras que en 2014 en la antología La Plata Spoon River colaboraron Fredy Yezzed (Colombia), Absalón Opazo (Chile) y Leopoldo Cordero (Ecuador).

Catálogo de la colección Los Detectives Salvajes

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

En la solapa de *desear y tener* de Juan González Moras leemos una primera redefinición del proyecto inicial: “con el título de la conocida novela de Roberto Bolaño damos nombre a esta colección, dedicada a la búsqueda de una palabra que alguna vez fue pensada y sentida desde lo social. Es también una forma de hacer homenaje a la prosa, narrativa o verso de quienes aún tienen la certeza de la herida abierta dejada en la escritura tras el último golpe militar”. De la misma manera, en la solapa del volumen 12 *virgencita de los muertos* de Nicolás Correa, se produce otro desplazamiento, pues no sólo se pone de manifiesto la intención de recuperar la poesía silenciada por el Estado genocida sino que también el proyecto “incluye la edición de poetas actuales, los que van y vienen con ese ayer, los perdidos, literales, huérfanos, menores, decadentes y malparidos por el neoliberalismo poético”. Leemos en esta cita un intento de ampliar o abrir los sentidos de la palabra ‘hijos’ para dar cuenta de una grieta generacional que abarca a la sociedad argentina en su conjunto, en tanto afectada y heredera del genocidio. Significativamente, asistimos con estos desplazamientos, a una especie de reactualización de las tres opciones para definir la población integrante de H.I.J.O.S. en el momento de conformación del organismo de Derechos humanos a mediados de los ’90. Santiago Cueto Rúa (2010) describió estas tres orientaciones a partir de las denominaciones de “dos orígenes” (hijos de desaparecidos y asesinados), “cuatro orígenes” (incluían además hijos de exiliados y presos políticos) y “población abierta” (para referirse a quienes no querían hacer restricciones al ingreso).

La apertura que proponen los editores lleva a pensar la categoría de víctima desde una nueva perspectiva que sin duda se relaciona con circunstancias que van desde la anulación de las Leyes de impunidad por vía parlamentaria en septiembre de 2003 y su posterior declaración de inconstitucionalidad por parte de la Corte Suprema en junio de 2005, a la reapertura de los Juicios por Crímenes de Lesa Humanidad con su inicio en la

sentencia Simón de agosto de 2006⁶⁶. Significativamente, el proyecto editorial fue acompañando de alguna forma los Juicios, si se tiene en cuenta que el primer título *versos aparecidos* fue publicado decíamos, en junio de 2007, entre la condena de Miguel Etchecolatz (09/06) y de Christian Von Wernich (09/07). Desde el momento en que las sentencias dejan de ser “en el marco de” un genocidio como en el caso Etchecolatz y pasan a ser por genocidio, se visibiliza la tesis de Daniel Feierstein dado que se reformulan las modalidades de determinación del juicio moral sobre el pasado⁶⁷. Con la utilización de esta

⁶⁶ De acuerdo con las estadísticas elaboradas por la Procuraduría de Crímenes contra la Humanidad del Ministerio Público Fiscal (www.mpf.gov.ar), al 20 de septiembre de 2018, se registran un total de 575 causas, en las que son (o fueron, hasta su fallecimiento) investigados 3020 imputados. Desde 2006 a septiembre de 2018 se han dictado 209 sentencias. Los datos arrojan también que son 984 los imputados que han sido sentenciados (862 condenados y 122 absueltos), los que representan menos de un tercio del total. Respecto de los imputados que aún no han obtenido sentencia, 715 se encuentran procesados, a 173 se les dictó falta de mérito, 81 fueron sobreesidos y en relación a los 502 restantes, falta que se resuelva su situación procesal (19 han sido recientemente indagados y 483 tienen pedido de indagatoria por su presunta participación en los crímenes).

⁶⁷ Sin intentar detenernos demasiado en estos problemas, nos interesa señalar algunas consecuencias jurídicas, fácilmente ejemplificables en torno al uso o no de la figura de Genocidio o Lesa humanidad en las condenas. Feierstein señala cómo la definición jurídicamente más sintética y acertada de la figura de genocidio, la que formula Raphael Lemkin, el creador del concepto, cuando en 1947 plantea que genocidio es la negación del derecho a la existencia de grupos humanos, en el mismo sentido que homicidio es la negación a un individuo de su derecho a la existencia. Sin embargo en la redacción final de la Convención para la Prevención y la Sanción del delito de Genocidio aprobada por la O.N.U. en 1948, se termina realizando una definición restrictiva centrada en el carácter de las víctimas, lo cual “implicó la sanción de una figura jurídica que tiende a vulnerar principios elementales del derecho (...) el principio de ‘igualdad ante la ley’ y, vinculado a este, la imposibilidad de jerarquización de la vida humana” (p. 43). Por lo tanto el autor sostiene que el concepto no sólo debe corregirse en sus definiciones jurídicas sino que para aplicarse en nuestro país debería tener en vista los problemas que plantea. Por su parte la figura de Crímenes de Lesa Humanidad fue utilizado por primera vez en un sentido no técnico por parte de Francia, Gran Bretaña y Rusia para denunciar las masacres de armenios por parte del gobierno itihadista turco (1915-1923). Feierstein señala que no fue una elección feliz dado que “se utilizó una reversión de una figura (lesa majestad) que había servido antes para denotar precisamente el delito político, esto es, cualquier desafío a la autoridad soberana (en este caso, la autoridad del monarca) y criminalizar dicho desafío” (p. 102), el concepto de lesa humanidad intentaría así revertir la autoridad del monarca hacia la autoridad del pueblo.

Algunas de las diferencias que plantean estas figuras radica por ejemplo en que los Crímenes de Lesa Humanidad quedan librados a la interpretación subjetiva del legislador o el juez que considera los hechos a partir de una valoración ético-moral relacionada con ellos, sin embargo se corre el peligro que esta valoración que no logra definir sus límites abra las puertas a una valoración diferente según el caso. Según la interpretación de los jueces en Argentina, por ejemplo la categoría de Lesa Humanidad podría ampliarse y abarcar a las operaciones armadas de las organizaciones revolucionarias como ocurrió en Colombia con las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC). Por lo tanto en estos juicios, al igual que en los Juicios a las Juntas tampoco es bueno declarar la militancia, lo cual contribuye a una negación identitaria de las víctimas y no en menor grado a una transferencia de la culpa de los genocidas. Por otra parte, si hablamos de Crímenes de Lesa Humanidad estos se circunscribirían únicamente a la órbita del Estado y no se podría llevar a juicio a organizaciones como la Concertación Nacional Universitaria (CNU) por ejemplo. En los Juicios por Lesa Humanidad la intencionalidad de aniquilación de un grupo no está presente y hay una imposibilidad de llegar a los cómplices civiles mientras que con la figura de genocidio se prueba la intencionalidad de exterminar no individuos particulares sino grupos sociales, posibilitando incluir en el

figura del derecho internacional, la categoría de afectado comienza a desbordar las discursividades ancladas en el parentesco biológico, tan activas a lo largo de más de treinta años de lucha contra la impunidad de los organismos de derechos humanos, para pasar a considerar a todos los ciudadanos argentinos como afectados directos de la destrucción parcial del grupo nacional: “si se acepta el dinamismo y la movilidad de los procesos identitarios, en especial los colectivos, al destruir determinadas relaciones sociales e identidades (...) se afecta la identidad de un colectivo, se amputa un elemento identitario que era o podría haber sido *parte de lo propio*, potencial constituyente de un *nosotros*” (2015 188).

La matriz explicativa social e histórica de práctica social genocida para hacer referencia a la represión estatal y paraestatal de los setenta propuesta por Daniel Feierstein, es muy relevante para nuestro trabajo dado que sostiene que lo que se proponen los responsables del genocidio es además del asesinato colectivo de los sujetos, el asesinato de lo simbólico mismo, de su transmisión, de la representación de las relaciones sociales que expresaban sus cuerpos, es decir, de la posibilidad de su constitución posterior por parte de los sobrevivientes. El genocidio en su fase final, que el autor denomina de realización simbólica, establece las formas de narrar, recordar y representar su realización material. Entonces, el hecho de que ciertas zonas del campo literario de los sesenta-setenta hayan sido olvidadas o negadas por sus colegas en la democracia, el hecho de que se hayan ignorado por tanto tiempo los escritos poéticos de la militancia setentista (por ejemplo los que recupera la colección), o que un grupo de poetas consagrados se haya escandalizado ante la utilización en poemas de palabras que remiten al universo simbólico de la dictadura

engranaje del plan sistemático de exterminio a todos los que quedaban afuera por ser cómplices de genocidio. Y aquí se juega lo que Feierstein (2012) denomina las contradicciones internas del modelo de comprensión de los hechos como terrorismo de Estado, dado que se produce un desajuste entre quienes propugnaban “un desafío revolucionario a la lógica de constitución liberal de los derechos ciudadanos pero luego estructuraban su reclamo en función de esta misma lógica” (p. 151-152). Esta falla es señalada muchas veces por las defensas de los genocidas. El acierto es que incluye dos planos de conflicto que quedaban sin solución con el fallo Simón de 2005 en el que el Centro de Estudios Legales y Sociales (CELS) como querellante proponía la figura de Lesa Humanidad, es decir, que por un lado se incorpora el plano contextual del conflicto sin el cual es imposible explicar lo acontecido en la dictadura militar, esto es comprender en su diacronía los efectos de la incorporación de la Doctrina de Seguridad Nacional desarrollada por Estados Unidos y aplicada en nuestro país desde la década de los '60. Mientras que por otra parte era imposible demostrar la masividad con el juicio por dos o tres casos, para ello se hacía necesario reivindicar la pertenencia a organizaciones políticas y armadas. La categoría de Lesa Humanidad da por supuesto que bastaría con los juicios para cerrar el problema, mientras que la conceptualización como Genocidio abre el juego a una complejidad de nuevas búsquedas y condenas.

y los campos concentracionarios y de exterminio (como veremos en el apartado 3), da cuenta de estos mecanismos de reproducción simbólica. Por otra parte, los efectos sociales de la práctica social genocida permiten comprender los problemas que manifiestan los poetas de la posdictadura para desarrollar su construcción identitaria, de ahí la imposibilidad que encuentran para pensar una función social para la poesía, el desentenderse de la tradición, la dislexia de sus personajes para comprender el presente neoliberal, la entrega al consumo, entre otras cuestiones que señalaremos en los próximos capítulos. En este sentido, creemos que la literatura cumple un rol fundamental en la construcción del enemigo interno, en la vehiculización de discursos sociales de odio, en la justificación de las prácticas genocidas y en su posterior realización simbólica.

Este proceso de ampliación de derechos propiciado por la reapertura de los Juicios, que dio lugar también a la recuperación de la palabra poética y al diálogo intergeneracional se dio por terminado el 10 de diciembre de 2015 con la asunción de un nuevo gobierno neoliberal. Las razones por medio de las cuales los editores dieron por finalizada la colección, en su volumen n° 20, puede relacionarse con la idea de Derrida (1997-b) según la cual no se escribe el mismo testamento en condiciones de archivo diferente: “la estructura del aparato social de archivación marca desde el principio y del interior la naturaleza, la forma y el contenido del testamento” (p. 22).

2. La construcción de un archivo poético de los setenta

“Ey! ¿Y si hubieras contraído
compromiso con la muerte?
¿Y si hubieras muerto acaso?
Peleando o creyendo.
¿O intentando escaleras para atrapar las
espaldas del cielo?
Hubieras llevado gloria hacia allá
(hacia desde donde ya no se vuelve)
pero también, hubieras dejado fábula,
utopía y polvo
entre mis cofrades mortales”

Miguel Abuelo, “Buen día día” (1985)

En *versos aparecidos* de Carlos Aiub, el primer título de la colección, los editores (Juan Aiub y Julián Axat) 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 la voz silenciada del padre de Juan, negada física, política, pero también artísticamente. Mediante esta estrategia editorial, Carlos Aiub y los siguientes nombres publicados en la colección se convertían en autores y aparecían, de este modo, legitimados como poetas. Sin embargo, al publicar ese título, los editores no tenían una idea del todo clara acerca del objetivo de las publicaciones. Dice Juan Aiub: “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” (Entrevista Aiub 09/03/2018).

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 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, cerca de la esquina de 528 y 19, 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 poemas⁶⁸.

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 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 (2009) 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” (Dalmaroni p. 11).

Juan Aiub decide finalmente publicar a principios de 2007, con motivo del 30 aniversario de la desaparición de su padre, 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 Axat⁶⁹. Otro de los posibles destinos de la Colección hubiera sido sacarla dentro de Paradiso, la prestigiosa editorial de Américo Cristófalo, en la cual Julián ya había editado sus primeros libros, *Peso formidable* (2003) y *servarios* (2004) en la colección Zama y *medium* (2005):

⁶⁸ 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 denominado *Ricordis*, en el que reconstruye 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 de militantes desaparecidos o asesinados 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 '90 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.

⁶⁹ En palabras de Axat, él se había acercado a La Talita Dorada y a Pallaoro a partir de su colaboración en *el espinio* n° 7 “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).

E.T.: Yo había leído que Cristófalo también te había propuesto armar algo en Paradiso.

J.A.: Cristófalo 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... (Entrevista a Axat 28/02/2018).

Paradiso, que nace en 1992, tiene como propósito, en palabras de su editor, “difundir literaturas o escritores poco conocidos, redescubrir una poética nueva” (Botto 2014 244). En una charla que brindó Julian Axat en la Facultad de Humanidades el 05 de octubre de 2015 le pregunté sobre el motivo de la elección final por Libros de la Talita Dorada y su respuesta fue la siguiente: “con Pallaoro yo me como un asado cuando quiero por eso decidí sacar la colección con La Talita”. Como se ve, la dimensión afectiva resultó central a la hora de optar por el editor.

El libro de Carlos Aiub fue finalmente publicado en julio de 2007 con el nombre de *versos aparecidos*, y prólogo de sus hijos Ramón y Juan Aiub. Contó con una primera edición de 500 ejemplares. Los trabajos explícitos sobre el cuaderno fueron acompañados por investigaciones tendientes a esclarecer la historia personal del autor y su relación con la literatura: cuán pública había sido su condición de poeta, cuáles eran sus preferencias en la lectura y, sobre todo, descartar definitivamente la posibilidad de que existieran más poemas de Carlos ocultos en algún lugar. La amplitud de estas tareas y la búsqueda de un espacio que resguarde la edición, hicieron que otros hijos de desaparecidos se sumen al grupo afectivo que motoriza el proyecto, sentando las bases del nuevo emprendimiento editorial.

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)⁷⁰, ésta última servirá para el hallazgo por parte de Axat y Aiub de los poemas inéditos del periodista y poeta Jorge Money⁷¹, publicados en el cuarto volumen.

⁷⁰ 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

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 Detectives Salvajes le dedica 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. El autor publicó los 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 publicó con el Centro Editor de América Latina 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 dedicado a su hijo, y descubren que éste contaba con una carpeta de poemas inéditos que Money le había entregado para su lectura y evaluación antes de que lo asesinaran. En 1977 Szpunberg se había exiliado en Barcelona llevando consigo los poemas de su compañero. A continuación, con los textos en sus manos, los editores contactaron a Matías Money, hijo de Jorge, quien desconocía la existencia de estos poemas y los cedió para su publicación.

Los poemas de Money son susceptibles de leerse en sintonía con la poética que proponía Francisco Urondo durante el mismo período. No sólo por la utilización de un lirismo que abunda en coloquialismos, sino también por la huella de ese 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, habitando un umbral entre la figura del intelectual comprometido y el intelectual revolucionario (retomando la conceptualización de Claudia Gilman, 2011). Son poemas en los que todavía la moral revolucionaria no anula el hedonismo pequeño-burgués, “la exploración en los

seleccionar lo que era poesía de lo que era prosa y ver que material había además de eso poco que se publicaba en *Palabra viva*” (Entrevista a Aiub 09/03/2018).

⁷¹ 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.

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 lograra su sentido más cabal mostrando las inquietudes, las dudas, los anhelos y apetencias, los aspectos paradójicos del ser humano (Alle p. 106). Teresa Basile (2015) denomina “intelectual armado” a esta figura que cristaliza en el yo lírico elaborado por ambos autores durante este período histórico. A diferencia de Alle, no considera esta autorrepresentación como una transición entre el compromiso y la revolución, sino que atraviesa los dos conceptos haciendo uso de

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 (p. 43)

Las características retóricas de estas escrituras vehiculizan la invectiva y la diatriba, la injuria y la polémica. 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, 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.” (p. 20). Además, en Aiub y Money se exterioriza cierto pedido de explicaciones a la divinidad. Ambos autores 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” (p. 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” (p. 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.

En Carlos Aiub, los poemas se encuentran más cercanos a la narrativa que a la versificación de Money. Por otra parte, el soporte en el que escribe, una libreta de apuntes, le permite al autor polemizar con sus propias convicciones o dudar del optimismo que todo militante debía exteriorizar con el afuera para que no decayera 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 p. 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.

En el segundo poemario recuperado, el sexto dentro de la colección, *siempre tu palabra cerca* (2010) de Joaquín Areta, 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” (p. 35). El libro de Areta también fue una libreta que sobrevivió al despojo. El 29 de junio de 1978, Areta de 22 años, militante de Montoneros, es 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 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 marzo⁷². Es ella quien se acerca a Julián con el objetivo de editar la libreta. Tres poemas ya habían sido publicados en *Palabra viva* y uno de ellos “Quisiera que me recuerden”⁷³ fue seleccionado por el entonces presidente Néstor Kirchner para leer en la presentación de la antología en la Feria Internacional del Libro de Buenos Aires en 2005. Sintomáticamente, luego de la lectura y visiblemente conmovido, aclaró a modo de justificación por la elección: “me sentí absolutamente comprendido en estas palabras que rompen toda temporalidad”⁷⁴.

Dos meses después de la primera edición de *siempre tu palabra cerca* Néstor Kirchner fallece y, en medio de un clima de profundo dolor popular y manifestaciones públicas, reaparece y comienza a reproducirse a través de redes sociales y medios de comunicación una grabación de esta lectura de 2005⁷⁵ que funcionó para los simpatizantes del kirchnerismo como una especie de testamento político. Con posterioridad, el libro sigue su propio camino. En 2011 Los Detectives Salvajes publica una segunda edición y en 2012

⁷² En *La guardería montonera. La vida en Cuba de los hijos de la Contraofensiva* (2013), Analía Argento cuenta algo del vínculo que estableció a lo largo de los años Adela Segarra con la libreta roja de Areta “ hoy admite que quizá sentía culpa de estar viva y no haber ido a la cita en que cayó su marido, el papá de Jorgito. Y también que se convirtió en algo así como la custodia de la memoria de todos sus muertos, de todos sus desaparecidos. Y se transformó también en la guardiana de esos versos que su marido escribió, unas líneas que había garabateado Jorge (sic) Areta sobre las pequeñas páginas de una libreta roja que ella siempre llevó escondida entre su ropa, incluso cuando se metía en el agua del mar cubano, allí en la Playita 16. Llevó encima esa libreta desde 1978 –en el exilio en España- y también en el entrenamiento en El Líbano, en Cuba, en cada entrada y salida a la Argentina para la Contraofensiva y para las distintas tareas que le tocaron luego” (Argento 2013 161-162).

⁷³ “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” (p. 45)

⁷⁴ Video disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=1LfqqyMBZVQ>

⁷⁵ Dentro de los recursos más utilizados para la construcción de memoria por parte del gobierno de Néstor Kirchner y de Cristina Fernández hubo una insistencia en la poesía como soporte en el cual expresar determinados sentimientos, compromisos o relecturas de la historia.

la CONABIP, a través del programa Memoria en Movimiento, reedita *siempre tu palabra cerca* (ampliado con material de archivo, fotografías e imágenes), de la misma manera que había hecho con los poemas de Ana María Ponce⁷⁶, y lo distribuyó en escuelas públicas de todo el territorio nacional. También la lectura de Néstor Kirchner siguió su propio camino, por ejemplo durante la inauguración en 2015 del Ateneo Néstor Kirchner en Río Gallegos, donde se podía apreciar una gigantografía del poema detrás del panel de los oradores.

La reproducción virtual de la lectura del poema con posterioridad al fallecimiento de Kirchner activó una superposición mítica de la figura del poeta y del ex presidente que llevó a los lectores a buscar en los poemas de Areta nuevos mensajes para el presente, lo cual dio lugar a la unión de distintas duraciones a través de la fuerza que se encuentra oculta en lo sensible del poema, en lo que expresa, en las intensidades que lo atraviesan. La reapropiación del poema posibilitó un montaje de tiempos heterogéneos. Así Segarra dice: "nació otra cosa, es como que Joaquín y Néstor se fundieron en algo común, cerrando un círculo" (Enzetti 2013).

Este fenómeno se hace manifiesto en la importancia que se le comenzó a dar a uno de los poemas de la libreta "Quién de nosotros será" que no había sido publicado en la primera edición y que comienza a utilizarse en la reedición de la CONABIP para hacer sentido con la figura del ex presidente:

Quién de nosotros será / el que llegue con la bandera / quién pese a los despechos / mantendrá la frente clara / quién sin resentimientos / sabrá conservar su fuerza / para combatir mejor. / Quién será aquel hombre / para quien sus amarguras / sean sólo desgarraduras / y no la fuente de su fuerza / quién me pregunto yo / será siempre el equilibrio / entre lo que se debe y se puede. / Más allá de mi horizonte / de mi vida / de mis años / me inclino ante aquel hombre / y le exijo conducir (Areta 2012 p. 51).

Según Axat el poema no había sido publicado en la primera edición simplemente porque a la libreta se le habían desenganchado dos hojas y Adela no se había dado cuenta cuando se

⁷⁶ La poesía fue uno de los recursos que utilizó el kirchnerismo para decir el presente como parte de las operaciones de construcción de un nuevo mito político, el cual tendría uno de sus orígenes en el acto de apertura de la Ex ESMA como Espacio de Memoria el 24 de marzo de 2004. Allí la actriz Soledad Silveyra leyó el poema "De repente..." de la militante y poeta desaparecida Ana María Ponce, compañera de Néstor Kirchner en la Federación Universitaria de la Revolución Nacional (FURN) de la Universidad de La Plata. Ana María Ponce fue secuestrada el 18 de julio de 1977 por personal de la Armada y llevada a la ESMA. Fue vista con vida por última vez en febrero de 1978, cuando los marinos le informaron que tendría una entrevista con el director del centro clandestino de detención, Rubén Chamorro. Intuyendo cuál sería su destino, Loli — como se la conocía en la ESMA— dejó a Graciela Daleo, compañera de cautiverio que finalmente sobrevivió, los poemas que escribió en el Centro Clandestino.

la pasó para la edición. Cuando ésta se percató de la falta el libro ya estaba en la imprenta. Con posterioridad a la muerte de Kirchner el poema fue utilizado y leído en clave profética, señala Segarra:

es premonitoria. Parece escrita para Kirchner. Y a la vez, el escuchar “Quisiera que me recuerden” ahora, en la voz de Néstor después de su muerte, produce entre los dos un acto de simbiosis bastante fuerte y extraño. –No sólo eso, sino que estoy convencida de esa premonición. Porque a pesar de mi ateísmo, de verdad creo que Joaquín y Néstor se conectan en algún lado, se funden. Son señales que te va dando la vida, que te demuestran la existencia de esos encuentros, con cruces, con historias que se atraviesan (Enzetti 2013).

El destino de los poemas de Areta contradice de una manera paradójica, la concepción predominante dentro de la militancia setentista de una poética urgente, de trinchera, comprometida necesariamente con su coyuntura histórica. Como toda obra de arte “Quisiera que me recuerden” excede su tiempo y espacio, el poema pone de manifiesto un exceso significativo, un devenir que trasciende el contexto de las condiciones históricas que posibilitaban la efectuación del acontecimiento en la composición del poema. Desde una perspectiva deleuziana (1994), entendemos que sería la obra de arte la que procura el contexto que nos permite comprender una situación histórica determinada.

En efecto, este exceso significativo no quedó abolido por la derrota a manos de la dictadura militar y los grupos parapoliciales del movimiento revolucionario, y de un proceso más amplio, caracterizado por una sociedad desafiante, sino que penetró en tanto acontecimiento la delgada capa de sentido, superficial, sin espesor, que se ubica entre las proposiciones y las cosas y siguió rondando el imaginario social en tanto acontecimiento espectral que espera tomar cuerpo. El ex presidente pudo dotar de nuevos sentidos su presente y su futuro leyendo los versos del poeta desaparecido. Así como para Borges (1974) “cada escritor *crea* a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro” (p. 712) y para Deleuze (1994) “lo verdaderamente nuevo no es sólo un nuevo contenido sino el propio cambio de perspectiva por medio del cual lo antiguo aparece bajo nueva luz” (p. 34), la construcción del archivo poético permitió impregnar de vida al militante desaparecido generando un anacronismo que alimenta en un ida y vuelta tanto el archivo Kirchner como al archivo Areta.

En el próximo capítulo volveremos sobre este momento definitorio para el proyecto editorial, porque en el contexto del fallecimiento de Kirchner y de la circulación de su

lectura en la Feria del Libro, Los Detectives Salvajes edita su primer antología *si Hamlet duda, le daremos muerte* (2010), hecho que implicó que algunos sectores del campo de la poesía (Fondebrider, Gruss, Aulicino, Casas) tildaran a la formación cultural como el grupo de los “poetas oficiales”. Como veremos, nada más alejado de la intención de los editores. Cuando lo entrevistamos, Axat contó que Adela Segarra le había propuesto realizar antes de la publicación del libro una presentación de *siempre tu palabra cerca* con Néstor Kirchner y Cristina Fernández, pero que él, como editor, se negó porque no quería convertirse en un poeta oficial, en un poeta kirchnerista.

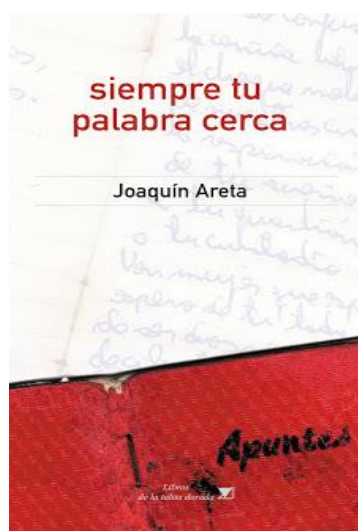
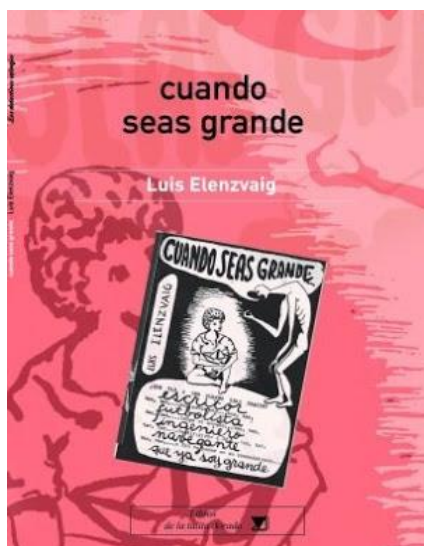
Los Detectives Salvajes pone de manifiesto el carácter creativo de los procesos de memoria y representación, así como su articulación en tanto herramienta de construcción de sentido que da lugar a una utilización del pasado en el presente. Jacques Derrida ha señalado en varios de sus trabajos (1989, 1997-a, 1997-b) la falsa divisorio que desde Platón lleva a la tradición del pensamiento occidental a marcar una diferencia de naturaleza entre archivo y memoria. En contraposición va a interesarse por los cruces y las relaciones entre ambos en eso que denomina afueras domésticos, prótesis del adentro, cicatrices o inconsciente. En este sentido, la colección va a producir escrituras archivísticas desde el momento que funciona como la inscripción pública de la afectividad de los hijos. Hay una estetización del archivo en las escrituras y el diseño de cada volumen que permite captar la emergencia de los sentimientos de editores y autores, por ejemplo las redes afectivas que construyen una comunidad poética y que envían de una dedicatoria a un prólogo, a un poema; asistimos a un habitar la colección “yendo de la cama al living”. Los Detectives Salvajes escenifica la construcción de memoria desde la poesía 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 gráfico⁷⁷, Leopoldo Dameno acompaña los libros de los poetas desaparecidos con fotografías de manuscritos o libretas, con imágenes de las primeras publicaciones (en los casos en que existieron). Incluso es curioso encontrar en *cuando seas*

⁷⁷ Emiliana Carricondo, integrante de H.I.J.O.S., fue la diseñadora de *versos aparecidos* y de *en la exacta mitad de tu ombligo*, mientras que *Entre dos orillas* de María Ester Alonso fue diseñado en Alemania y Dameno se encargó de la diagramación.

grande (2011) de Luis Elenzvaig⁷⁸, décimo poemario de la colección, las imágenes escaneadas de las páginas del único libro publicado por el autor en 1972⁷⁹, 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 posible [señala el poema de Luisa Marta Córlica 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).



⁷⁸ 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 el poemario que recupera Los Detectives Salvajes *Cuando seas grande* (Ediciones LH). 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.

⁷⁹ En la recuperación de este libro intervinieron otros Emprendedores de memoria en la búsqueda. La única copia conservada del libro fue rastreada por el Grupo Tríptico (Celeste Pesoa, Cecilia Litvin y Martina Laborde) que desde la Secretaría de Derechos humanos del Colegio de Abogados de Lomas de Zamora (cuyo titular era el Dr. Claudio Pandolfi) impulsaba la reconstrucción de la identidad de ocho abogados desaparecidos que vivieron y trabajaron en el departamento judicial del Colegio de esa ciudad. Gracias a este proyecto se pudieron contactar con Graciela Kartofel, una sobrina de Elenzvaig radicada en Nueva York, quien les envió copias escaneadas del libro original. Para más información sobre el Grupo tríptico: <http://proyectoaparecidos.blogspot.com/>

Imagen 5. 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.

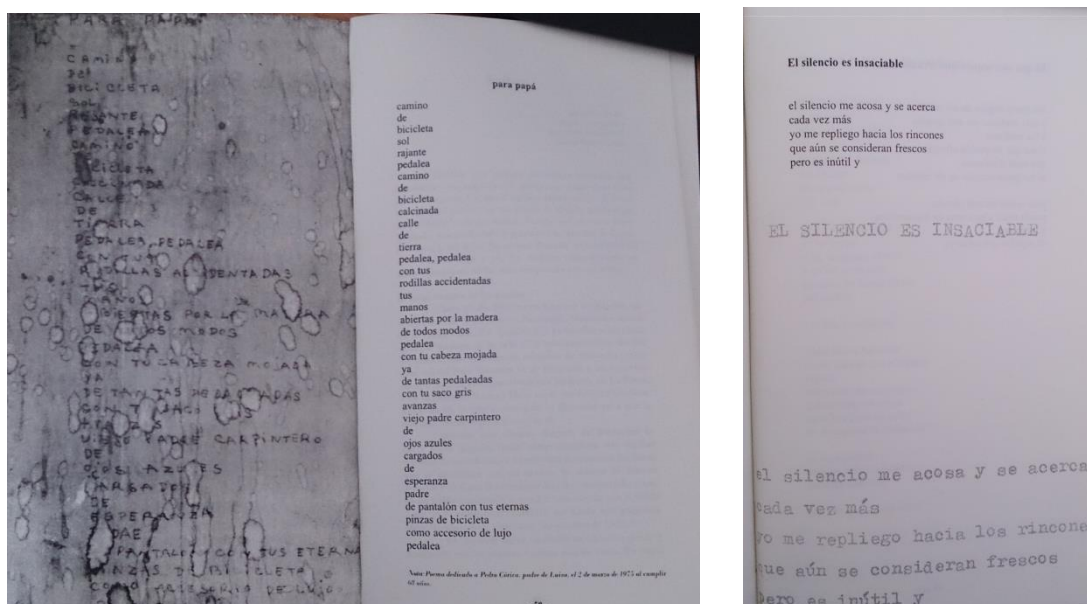


Imagen 6. Detalle de páginas internas de la niña que sueña con nieves (2015) de Luisa Marta Córlica y aquello que no existe todavía (2013) de José Carlos Coronel donde se aprecia el montaje y la superposición entre el texto original y el de la nueva edición.

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. Resulta muy significativo para entender el diálogo generacional que establece la colección, el título que decidieron poner los editores a la nota introductoria: "...¡ya somos grandes!...". 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: "obliga a repensar la identidad o la forma que tuvieron, finalmente, nuestras elecciones, o la de ellos sobre lo que (creyeron) seríamos nosotros" (p. 12). La poética de Elenzvaig se corresponde con la denominada poesía social o comprometida de los sesenta, en la misma línea que los escritos de Money. Está muy presente en los autores la idea de que la poesía debe 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. La palabra poética 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 (p. 33). Otro de los motivos 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” (p. 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*” (p. 13).

En esta búsqueda archivística y de rescate, 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 cassette grabable.

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.

Los poemas del libro fueron un hallazgo de su hija Raquel Camps a los veinte años. Criada con sus abuelos, en su casa, hablar de los padres era un tema tabú. En el 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 (...) éstas 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 (p. 9)

Al igual que nos comentaba Andrea Suárez Córlica, hija de Luisa Marta Córlica⁸⁰, poeta recuperada en el volumen decimonoveno titulado *la niña que sueña con nieves* (2014), las hijas viven el momento de la reunión de los poemas de las madres como un período de encuentro, de diálogos profundos, casi de convivencia⁸¹. Dice Raquel:

⁸⁰ Luisa Marta Córlica era actriz, estudiante de Filosofía en la Universidad Nacional de La Plata, trabajaba en la Legislatura provincial y era delegada del Sindicato de Empleados para Reunión del Hipódromo. 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.

⁸¹ En el capítulo 4 proponemos pensar estos encuentros como “memorias dialógicas” o “memorias abrasibas”, discutiendo con el concepto de posmemoria de Marianne Hirsch. A modo de ejemplo podemos citar un pasaje de *Aparecida* (2015) de Marta Dillon en el que la narradora formula estos encuentros del siguiente modo: “La

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 (Budassoff 2016)

En el epílogo al libro de su madre Andrea Suárez Córlica escribe:

Escribir este epílogo me cuesta horrores. Me desordena y me angustia. No porque no tenga cosas para decir. Sino porque sé que el epílogo marca un fin –el de un proceso-, un cierre y yo no quiero de ningún modo dejar de “trabajar” con mi mamá. Porque así viví este libro. Leyendo, transcribiendo y pensando las poesías de Luisa la siento a mi lado. La escena deseada se convierte en realidad: mi vieja y yo, dos mujeres compartiendo un mismo proyecto. Al fin, una temporada con mi madre (p. 61).

Respecto a los vínculos que tejen los hijos con los objetos que pertenecieron a los padres, Jordana Blejmar (2015) en “Una colección afectiva de la ausencia”, artículo sobre el Proyecto Tesoros del Colectivo de Hijos, da cuenta de tres características básicas que comparten los objetos de las víctimas del genocidio. En primer lugar, son huellas e índices materiales del pasado y del ausente. En segundo lugar, son legados involuntarios, íconos afectivos y puentes entre generaciones que convierten la memoria familiar en algo aprehensible. Por último son un símbolo intelectual cuya historia particular evoca un determinado universo de sentidos, propósitos e imágenes. El valor de estas piezas según la autora, no está dado por erigirse en tanto documento del pasado en sí, sino por la potencialidad de relatos y de voces que los abordan para dar cuenta de sus sentidos.

En el contexto de la lectura para la posterior publicación de una libreta con poemas o de cartas personales, estos relatos habilitan diálogos con las presencias de las madres mucho más ricos que los que podrían producirse, por ejemplo, con una prenda de vestir o una fotografía. Los poemas se reactualizan con cada lectura, con cada corrección de una errata, con cada palabra indescifrable. Las narraciones que se construyen a su alrededor son susceptibles de estar abiertas eternamente. De ahí la angustia que manifiestan las hijas cuando se acerca el momento de la publicación.

ilusión de que siempre hay algo más que saber o que buscar y no querer buscarlo ni preguntar para que no se agote, que no se apague el rescoldo; de eso se trata ser hija cuando tu madre está desaparecida” (p. 48).

Por otra parte, Blejmar retoma también una noción de Jacques Hassoun (1996) para pensar estos objetos como contrabandistas de memoria, porque se les adhiere la experiencia de segunda mano que tuvieron sus propietarios con ellos. Podemos relacionar este valor agregado que transportan los objetos con la idea de pegajosidad de las emociones que señala Sara Ahmed (2015). Ahmed 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” (p. 31), por lo tanto las emociones contribuyen a darles formas pero también van a ir moldeándose por el contacto 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” (p. 28).

Los objetos que pertenecieron a los desaparecidos adquieren una función prosopopéyica porque hacen presente, dan vida a lo inanimado. Blejmar dice que parecen cobrar vida debido a la importancia que le dan los hijos y los diálogos que mantienen con estos objetos como si fueran el padre o la madre. 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” (p. 285)⁸², cumplen plenamente su función porque permiten la circulación de una memoria afectiva entre generaciones, se convierten en anclaje material de la memoria familiar.

Si bien nuestro trabajo no utiliza el método etnográfico, una breve anécdota sucedida durante la entrevista a Andrea Suárez Córlica permite observar el poder aurático y

⁸² Una idea semejante trabajó en 1962 Héctor Germán Oesterheld 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 con 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 hable, 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...”(p. 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” (p. 223).

de fuerte carga emocional que poseen estos objetos. Mientras nos contaba de las peripecias y azares que rodearon el hallazgo y la recuperación de los poemas⁸³ de su madre, nos ofreció hojearlos. En un marco de total distensión – la entrevista fue hecha en su casa- nos hizo entrega del sobre en el que los había recibido en su momento. Quien esto escribe no se atrevió siquiera a tocarlos. Algo similar nos manifestó más tarde Leopoldo Dameno cuando nos contaba acerca de las dificultades a las que debía enfrentarse como diseñador durante el proceso de armado de los libros de los desaparecidos:

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.

⁸³ 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 Córlica 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.

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 de Luisa Marta Córica. Podríamos ubicar las poéticas de las autoras dentro de la vertiente neorromántica de los setenta que derivó en las ediciones de Último Reino. Un romanticismo intimista que, sin embargo, en los poemas de la cárcel de Pargas, recuperan una raigambre más social. 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” de Pargas, poema escrito en la cárcel de Rawson cuando pensaba que Alberto Camps no había sobrevivido a los fusilamientos de la Base Almirante Zar⁸⁴. Le escribe que hubiera querido “Estar 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!” (p. 17). Luisa Marta también trabaja en la descripción de la pasión: “Penetraste / hasta la raíz de mi vientre. / Desdibujaste la desesperanza. / En mis vibraciones / fui feliz” (p. 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, cuyo último libro *Cuaderno* (2009) acababa de publicarse con un texto de presentación de Axat. También solicitó a su ex mujer, Soledad Rodríguez, que participaba con los editores en la búsqueda de poetisas y de las reuniones, que escribiera la contratapa utilizando el heterónimo femenino de Axat, Rosario González Sánchez.

En el caso 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 poetisas 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 de la biblioteca para

⁸⁴ 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.

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.

En relación a esta necesidad de pensar una lectora imaginada, Dalmaroni (2004) señala la importancia que le dan 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*”) (p. 972)

Más allá de la aparición de elementos de una estética romántica, encontramos en la disposición espacial de los poemas de Córica cierta influencia del Oliverio Gironde, de *Persuasión de los días* (1942), mientras que en el poema que le da el título al libro aparece un universo más español, que remitiría a una 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 guijarros⁸⁵.

En esta reposición de la palabra de los padres y su conversión en libro, las hijas y los hijos los convierten en autores. Es interesante ver cómo otros archivos de escritores o corpus de autor se vieron ampliados gracias a las publicaciones de Los Detectives Salvajes.

⁸⁵ Para verificar nuestra hipótesis comprobamos que ambos autores estuvieron disponibles en las librerías de principios del setenta. La poesía de Gironde fue reimpresa por editorial Losada hasta la actualidad y nunca estuvo en falta, mientras que la poeta gallega fue muy leída en la década del '40. Desde 1943 hubo ediciones y reimpresiones argentinas de su obra, primero en Emecé y desde 1944 en Espasa-Calpe. En la década del '50 editorial Hachette de Buenos Aires publica una antología en su colección Narciso y para la década del sesenta ya son muy comunes los ejemplares importados de editorial Aguilar de las obras completas, en una edición de bolsillo en papel biblia. Esta publicación con prólogo y notas de Victoriano García Martí comienza a editarse en Madrid en 1943 aunque en nuestro país tuvo mayor circulación la reimpresión de 1966. Por su parte, editorial Salvat de Barcelona en 1971 publica una antología con selección y prólogo de Basilio Losada Castro, la cual también llegó a nuestras librerías.

Es el caso, por ejemplo, del archivo Rodolfo Walsh. El poeta José Carlos Coronel⁸⁶ murió combatiendo junto con Vicki Walsh. La recuperación de sus versos inéditos y de un folleto publicado en 1969 por la Universidad 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”⁸⁷. En un artículo denominado “Cartas de Rodolfo Walsh. Diez pistas desde una 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, podemos suponer siguiendo la versión de la familia Coronel, que Vicki no habría pronunciado la famosa frase “Ustedes no nos matan, nosotros elegimos morir” dado que podría haber caído en 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 2º) 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 hijo⁸⁸. 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, y que omite las

⁸⁶ Al igual que Money, Coronel llegó a publicar sus versos en vida *Gestos y algo más* (incluido en el volumen de Los Detectives Salvajes) apareció en 1969 editado por el Departamento de Literatura del Consejo Provincial de Difusión Cultural de Tucumán. 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”.

⁸⁷ “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”. En <http://www.rodolfowalsh.org/spip.php?article34>

⁸⁸ 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).

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” (p. 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” (p. 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 en 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 e invita a su sobrino, con un tono claramente romántico, a seguir luchando por la patria socialista :

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” (p. 30).

Es evidente en estos poemas la utilización de los recursos retóricos del intelectual armado. En “Totalmente incomunicado”, también escrito en Devoto, el yo confronta con los “pobres homrecitos 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?” (p. 48). Este poema describe de manera descarnada la sensaciones del cuerpo en una sesión de tortura “el estallido blanco / de mi cerebro electrificado” (p. 48) que, en el contexto de la colección, dialoga con *subcutáneo* (2012) de Juan Aiub, con los experimentos de un yo lírico hijo que intenta sentir lo que sintieron sus padres antes de morir.

En este sentido, veremos que la conformación de un archivo de los setenta a través de la colección, produce algunos diálogos buscados y otros inesperados con el resto de las publicaciones del catálogo. Además, esta recuperación está puesta en función de un cuestionamiento del propio campo en el que van a lidiar los editores y los poetas actuales. La operación consiste 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).

3. La democratización del archivo y las poéticas archivísticas

Uno de los desafíos más difíciles que deben afrontar los editores a la hora de dar a conocer los libros de madres y padres es el conflicto ético que suscita la colección misma. Una pregunta persigue a los hijos ante el hecho de que los progenitores, al momento del secuestro, no habían tomado la decisión de publicar sus escritos, como ocurre claramente en el caso de Aiub y que volverá a suceder con los poemas de Luisa Marta Córlica⁸⁹, por

⁸⁹ A propósito de la publicación de *la niña que sueña con nieves* (2015), Andrea Suárez Córlica reflexiona y argumenta de la siguiente manera sobre su decisión: “A mí lo que me llamó la atención fue la numeración de

ejemplo. En efecto, ¿los militantes desaparecidos o asesinados hubieran deseado ver sus textos publicados?⁹⁰ Entendemos que el material poético recuperado permite abordar las memorias no recopiladas hasta ese momento en ningún libro de historia o testimonio: la historia del imaginario revolucionario de los '70 experimentado desde la poesía. En este sentido, tal como señala Axat en una entrevista con motivo de la presentación de *Versos aparecidos*

Cierta bibliografía que hoy circula en el mercado de la memoria setentista muchas veces cae en subestimaciones militantes por dos razones: la primera omite maliciosamente este imaginario poético, por lo tanto se remite a los hechos secamente objetivos en forma de crónica. La segunda subestima ese mismo imaginario haciendo valer cierta idea de 'manipulación' desde las cúpulas revolucionarias. Es aquí donde aparece la necesidad de poder explicar la 'lógica interna', la intimidad y el imaginario poético de determinados militantes (no de todos, por supuesto) en su capacidad de entrega (Frieria 2007).

La respuesta al interrogante parece hallarse en una necesidad del presente. Al intentar recuperar una función social para la escritura poética, hay cierta asunción de una responsabilidad por parte de los editores para dar a conocer esas experiencias sociales discontinuas. Los poemas, previo a ser publicados por la colección, son lo que resta en sus canales específicos de inscripción, son marcas infructuosamente negadas o postergadas (por menos urgentes) según la lógica de la memoria. La lectura de estos archivos permite encontrar filiaciones negadas, disputas solapadas y vacilaciones, en un rumbo que se impone sobre otros posibles y que el autor y su época buscaron imponer (Goldchluk 2009: 2), pero también una búsqueda de democratizar efectivamente el acceso y la participación al archivo, a su constitución y a su interpretación, acción que en palabras de Jacques

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. Pero era una especie de traerla en los poemas en su propio producto, entonces me pareció un hecho de justicia. 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 dónde hablar, qué decir, cómo decirlo, y bueno, decirlo a través de poemas que fue víctima del terrorismo de Estado es una bella manera de volver a hacerse presente" (Entrevista a Suárez Córca 29/09/2017).

⁹⁰ Emiliano Bustos no afrontó esta disyuntiva porque su padre ya era un poeta reconocido, sin embargo tuvo que tomar decisiones cuando publicó su obra periodística, a la hora de pensar algún tipo de edición sobre las notas o publicarlas en su totalidad: "elegí lo último porque consideré que al ser la zona más política de la obra de mi viejo tenía que conocerse en su totalidad, sin cortes" (mail de Bustos 03/04/2019).

Derrida permitiría ampliar la iterabilidad⁹¹ de esa marca que contamina indefectiblemente un nuevo contexto histórico. Estos archivos, ahora revalorados, revisitados, entran en relación con nuevas formas y funciones de la memoria, las cuales no pueden ser pensadas por fuera de un régimen de memoria⁹² específico, propiciado por las políticas públicas desarrolladas entre 2003 y 2015 durante los gobiernos kirchneristas y que se integran a las construcciones simbólicas y subjetivas del Estado. Seguramente el rasgo característico de este período histórico haya sido la apertura de espacios de participación civil para elaborar las representaciones en torno al pasado nacional, junto con el financiamiento por parte del Estado a distintas acciones de memoria emprendidas por organismos de Derechos humanos, espacios políticos, académicos o de la sociedad civil. Contra quienes entienden que estas formas de asociación contribuyeron a la construcción de una memoria oficial, Alejandra Oberti y Roberto Pittaluga en “Apuntes para una discusión sobre la memoria y la política de los años 60/70 a partir de algunas intervenciones recientes” (2016) arriban a la conclusión de que “ni sincrónica ni diacrónicamente se podría decir que ha existido *un* relato cuyo enunciador sería el movimiento de derechos humanos, o la “*militancia revolucionaria*”, ni *una* memoria que se habría terminado imponiendo” (p. 2)⁹³. En todo caso, lo que se juega en esta construcción de relatos y memorias heterogéneas o contradictorias, como dice Rousso “no es sólo conocer mejor una historia poco conocida o

⁹¹ Para Derrida la iterabilidad es la capacidad que tiene todo signo de repetirse en distintos contextos, por lo tanto no está ligado por esencia a ningún contexto, intención o hablante. Todo signo, lingüístico o no lingüístico, hablado o escrito puede ser citado, por ello puede romper con todo contexto dado, engendrar al infinito nuevos contextos, de manera absolutamente no saturable. En consecuencia, los contextos no son definibles o determinables ya que no hay más que contextos sin ningún centro de anclaje absoluto.

⁹² Tomamos esta noción de Crenzel (2008), que la deriva del concepto de régimen de verdad de Michel Foucault (1980), quien no consideraba que la historia fuese escrita a partir de lo que hay de verdadero en los conocimientos 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), así como por los mecanismos para reproducirla y enfrentar nuevas lecturas y significaciones.

⁹³ Los autores argumentan con el siguiente ejemplo: “Incluso en la más acotada producción de narrativas sobre el pasado desde instituciones estatales (o mixtas), tampoco es posible reducir a una versión compacta y homogénea los diferentes abordajes de las problemáticas que ofrecen, por ejemplo, el discurso presidencial de Néstor Kirchner en la ex ESMA en 2004, las sentencias en los juicios de lesa humanidad, o los materiales editados y las actividades producidas por distintos programas del Ministerio de Educación de la Nación, el Museo de la Memoria (Rosario) o por la Comisión Provincial por la Memoria —la de la provincia de Buenos Aires o la de Córdoba” (Oberti y Pittaluga pp. 2-3).

negada, sino un mayor reconocimiento y visibilidad de los grupos que fueron víctimas” (Rousso 2016).

Tal como señalara Jacques Derrida en su conferencia, luego convertida en libro *Mal de archivo. Una impresión freudiana* (1997), existe una ambivalencia etimológica del lexema ‘archivo’: por un lado un sentido nomológico que remite a *arkhé*, al mandato, por otro lado, el *arkheion*, el lugar de consignación, la residencia de los que mandan. Estos dos significados se ponen de manifiesto en la colección. Por un lado, identificamos el mandato de memoria, la necesidad de reponer las voces de las tradiciones filiales que el Estado genocida silenció, además del mandato de la tradición emancipadora de los ’60 -’70; por otra parte, el catálogo de la colección puede pensarse como un hogar, en tanto trabajo de memoria que permite en su materialidad, al mismo tiempo, realizar el encuentro simbólico (imposible) entre padres e hijos, sujetos soberanos que se domicilian en los poemarios y que reordenan, amplían y confrontan tradiciones selectivas del campo poético argentino.

La construcción de este archivo contempla dos procesos complementarios de democratización de la palabra poética, que acontecen en la colección: facilitan el acceso a los poemarios de manera gratuita –subiéndolos a la página web-, mientras que amplían la convocatoria a nuevos poetas del presente que no estaban previamente vinculados a los integrantes de la formación cultural. Por un lado, la decisión política, estética y ética de publicar los poemarios de los padres brinda la posibilidad de acceder a esas memorias y escrituras negadas por el biopoder. Por otra parte, el proceso de archivación se va ampliando y ensanchando ya desde el segundo volumen, en la sucesión de las publicaciones que incluirán no solo los escritos de hijos de perseguidos políticos, sino también a poetas nacidos durante la década de los ’80-’90.

A propósito de los efectos del archivo decía Derrida (1997-b) que “la archivación produce, tanto como registra, el acontecimiento” (p.11). En este caso, el archivo no sólo conserva y permite la iterabilidad de una huella sino que instaura nuevos modos de decir. Parte significativa de las poéticas de los autores que conforman el núcleo de la editorial van a estar determinadas por una estética del archivo que posibilitará escrituras archivísticas. Es interesante ver el emparentamiento con la poesía de los noventa, en el sentido de que las condiciones de producción de la palabra poética trabajan desde adentro en los poemas. Matías Moscardi (2014) ha analizado el fenómeno que se produce en las editoriales

alternativas de los noventa, donde los nuevos soportes sobre los cuales se escribe poesía “terminan por *dar lugar*, literalmente, a nuevas poéticas que se presentan, por último, como *reubicación* y puesta en funcionamiento de la escritura en *otros espacios*” (p. 19), inventando nuevas zonas para la escritura que inciden en nuevas formas de escribir. En el caso que nos ocupa, no son los nuevos soportes materiales del objeto libro los que van a producir nuevas escenas de escritura, sino que el condicionante y la recursividad van a estar puestos en la acción de memoria que activa la colección y en el diseño gráfico que la acompaña dentro de un formato de libro tradicional. Repasaremos brevemente cuatro casos en los que leemos un procedimiento de escritura archivístico en los poetas del presente.

En *virgencita de los muertos* de Nicolás Correa, poemario escrito en memoria de las mujeres víctimas de las redes de trata o de la violencia machista, se acompaña las páginas con collages de fotografías en blanco y negro de niñas y mujeres desaparecidas junto con leyendas que remiten a las noticias periodísticas o a los carteles de los familiares en su pedido de justicia⁹⁴.



⁹⁴ Leopoldo Dameno explica el por qué de esta decisión: “Él [Nicolás Correa] me acuerdo que nos acercó imágenes y yo siempre le quise escapar a lo panfletario. Hay imágenes muy fuertes como ésta [señala una de las imágenes del interior] que de alguna manera son análogas a las pegatinas sobre la búsqueda. Me parecía que el collage era la única manera de representar esa totalidad pero bueno, mediada con la imagen simbólica de la Virgencita de los muertos. Yo, si me tuviera que identificar con alguna referencia, indirecta, más allá de que es referencia no estilo similar, es con Alejandro Ros, el diseñador de las tapas de Radar y algunas de *Página 12* (...) todo el tiempo jugando en la línea de lo literal pero que de tan literal deja de ser literal; a mí siempre me gustó eso de él, pero sobre todo la sencillez” (Entrevista a Dameno 23/03/2018).

Imagen 7. Detalle de collages internos en virgencita de los muertos (2012) de Nicolás Correa.

Además, la estética de este volumen remite a “La parte de los crímenes” de 2666, la novela de Roberto Bolaño que irrumpe como código intertextual a partir del nombre de la colección. Incluso el libro se convierte en archivo judicial, puesto que el autor era vecino de Carola Labrador, la mamá de Candela Sol Rodríguez, la niña de 11 años que en 2011 fue secuestrada y asesinada, a causa de lo que sería 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 en testimonio. Axat lo explica de la siguiente manera:

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 (Entrevista a Axat 28/02/2018)

Es en este contexto brevemente esbozado y como consecuencia de los efectos de sentido producidos, que los poemarios de los hijos recurren al archivo como principio organizativo tal como se aprecia en *restos de restos* de Nicolás Prividera. El libro recopila textos escritos desde principios de los '90 hasta fines del 2000. Como señala el autor, “se compone literalmente de restos: restos de un texto inconcluso (un diario que no quiso ser), restos de una novela de formación (o la deformación de una novela), restos de una vocación imposible (todo escritor quiere ser poeta)” (Prividera 2012 105). Esta restancia funda una poética de lo inacabado, una apuesta estética y política que se expresa en los aspectos formales de la obra que lucha por no constituir una memoria enmarcada por el Estado pero que al mismo tiempo escapa de la página en blanco del olvido.

También el archivo se hace productivo en los diálogos que establece Emiliano Bustos en *gotas de crítica común* con los escritos de su padre, el poeta y militante del Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT) Miguel Ángel Bustos. De hecho, el título de un poema es una cita bibliográfica que remite a la crítica genética: “Miguel Ángel

Bustos, anotaciones en *Antología de la poesía mejicana*, Concepción García Moral, Madrid, 1975”. El hijo se convierte en exégeta de los márgenes de la obra del padre:

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-
cluía la expansiva
onda final, ardiendo
años después en tu
propia sangre (p. 26)⁹⁵

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

En *musulmán o biopoética*, Julián Axat también estructura el poemario a partir de la utilización de su archivo de trabajo como Defensor de Menores del Fuero Penal Juvenil de la Provincia de Buenos Aires. Los treinta y tres poemas son acompañados por un Epílogo denominado PASAJES EN ESPEJO (Bitácora) que reúne apuntes de todo el material pre-textual con el que elaboró los poemas: registros del ámbito policial, penal, mediático y literario. El autor describe de la siguiente manera parte del procedimiento de escritura: “la mutilación y separación de palabras, los cambios de puntuación han sido ejercicios de dislocación de la propia escritura poniéndose a prueba con el lenguaje cristalizado de donde fueron hallados” (Axat 2014: 65). Desde la imagen, se acompaña el libro con identikits de menores, que el autor tomó de la Defensoría.

La colección Los Detectives Salvajes no se problematiza el objeto libro, sin embargo como vimos en el caso de Rosa María Pargas los editores cuando pueden optan

⁹⁵ Conservamos el formato original para que pueda apreciarse el trabajo con la imagen en la escenificación de la escritura de los márgenes.

por excederlo en función de la construcción archivística. Por otra parte, sí plantean como un objetivo central el desafío de la democratización de un archivo, con la escenificación de la afectividad que surge a través del rescate de lo efímero que podría quedar olvidado, por ejemplo las muertes de los niños en situación de calle en el caso de *musulmán o biopoética* de Axat. En este sentido es que asistimos a una elaboración poética del archivo que replica la acción de memoria propuesta por la colección, a partir de una pulsión democratizadora y comprometida con lo social. Es una poesía que se quiere justiciera, que funda y reclama derechos, que acoge y hospeda sujetos, les da voz, los presentiza en el espacio público, en un intento por sentar las bases de una justicia por venir. Una comunidad de iguales que en el desarrollo de su actividad coloca una piedra fundacional en veinte volúmenes, los cuales permitieron conmemorar en tanto hito los límites de una manera hegemónica de pensar la poesía, pero también permitieron repensar un horizonte de posibilidades futuras, nuevos vínculos democráticos en el desarrollo de los ámbitos de producción y circulación de la palabra poética⁹⁶.

En este capítulo optamos por caracterizar a la colección Los Detectives Salvajes como un territorio de memorias que se dispone para la reactivación, resignificación y negociación de diversas formas de memorias sociales. Destacamos la interrelación y el trabajo en conjunto con otros guardianes de la memoria: familiares, compañeros de militancia, amigos de los poetas asesinados, pero también con otros emprendedores de memoria que confluyeron en objetivos y búsquedas similares posibilitando el desarrollo de la colección. Así, por ejemplo, la antología *Palabra viva* de la SEA hizo posible el encuentro de los textos de

⁹⁶ Dice Axat en “Rimbaud decreta la democratización de la poesía” de *Rimbaud en la CGT* (2014): “La democratización de la Poesía / Es develar los arcanos travestidos de la palabra / injusta / La democratización de los Poetas / Es ver sin toga a los Poetitas oficiales & burócratas / La democratización del verso libre / Es por ejemplo hacer añicos esta poesía programática / La democratización del Salón literario / Es cobrar retención al campo poético exportador / La democratización de la edición cartonera / Es degollar al Movimiento Poesía Legítima / La democratización de la Poesía Objetiva / Es meterse el alejandrino y barroco en el ano poético / Claro que esto –ya No– es la democratización de la / Poesía” (p. 61). Si bien este poema critica los procedimientos en los que se asienta buena parte de la poesía de los noventa, culmina la enumeración poniendo de manifiesto la necesidad de esa otredad en la construcción identitaria del grupo, mientras que se desdice cuando corre el riesgo de caer en una preceptiva que negaría la democratización abogada. Entendemos que la verdadera propuesta democratizadora radicaría entonces en ser crítico de las propias condiciones de producción, la autocrítica es el primer paso.

Jorge Money; una muestra realizada por el Museo de Arte y Memoria de La Plata permitió ubicar los textos inéditos de Rosa Pargas, mientras que una acción emprendida por el Colegio de abogados de Lomas de Zamora posibilitó la recuperación del libro de Luis Elenzvaig.

Intentamos, además, reconstruir el proceso de conformación de un archivo poético periférico de los setenta y analizamos algunas de las particularidades de los textos reunidos. Finalmente demostramos con ejemplos concretos de qué manera la propuesta editorial terminó motorizando escrituras archivísticas, que escenifican las condiciones de producción en el transcurso de su elaboración mediante la incorporación de materiales pretextuales, aunque también con operaciones de selección dentro de la propia obra o incluso convirtiendo un libro en evidencia para una causa judicial.

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” que condensó el acontecimiento del 19 y 20 de diciembre de 2001 y la posterior emergencia de una reconstrucción o reconfiguración del espacio político en tanto espacio de intervención público-mediático generador de consensos, bajo la denominada “década kirchnerista”. En este sentido, si ampliamos la perspectiva, se advierte que varios de los proyectos editoriales de la década del 2000 se caracterizaron por propuestas análogas de recuperación de voces olvidadas, silenciadas o negadas de las décadas del '40, '50, '60 o '70. A esto se sumó un intento de federalizar la palabra reivindicando poetas de provincias con prolíficas obras largo tiempo reducidas a ámbitos puramente municipales⁹⁷. Pensamos que se produce una necesidad en

⁹⁷ A modo de ejemplo podemos mencionar el proyecto de Ediciones En Danza dirigido por Javier Cófreces, Eduardo Mileo y Alberto Muñoz que comienza a publicar en 2001. Como ellos mismos expresan en su página web: “La propuesta de Ediciones en Danza está centrada en la publicación, difusión y distribución de la obra de poetas argentinos habitualmente soslayada por los medios comerciales vinculados a la literatura y a la cultura. El espíritu que impulsa el presente proyecto pretende promover un espacio que recoja el trabajo de autores poco difundidos, olvidados e inéditos, en procura de revalorizar sus aportes poéticos”. Entre sus aportes está el haber recuperado a dos poetas fundamentales del siglo XX en Argentina que en el momento de su producción fueron prácticamente desconocidos: Jorge Leónidas Escudero, Juan Carlos Bustriazo Ortiz. Pero también este grupo se propuso reelaborar las tradiciones poéticas que habían sido promovidas en la

la década del 2000 de recurrir a operaciones de memoria por parte de las editoriales alternativas de poesía, con el objetivo de desmarcarse 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). Esta búsqueda editorial compartida permite entrever “los criterios de lectura de una época, los actores sociales que se piensan relevantes, los sistemas políticos deseados, los valores culturales estimados prioritarios (intelectuales, afectivos, religiosos, etc.), los modelos económicos considerados necesarios” (De Sagastizábal, 2008: 35), entre otras cuestiones que actúan como escenario compartido donde se desarrollarán las disputas inherentes al campo.

Propuestas editoriales como las de Los Detectives tuvieron por objetivo redefinir el lugar de la poesía argentina dentro de la esfera pública, romper en cierta medida con los círculos reducidos y aislados de poetas metropolitanos para poder expandir el público lector. Una de las estrategias más interesantes fue la de abrir las puertas a nuevas voces, hecho que permitiría abordar a cada una de estas organizaciones no como grupos estables sino como formaciones o catálogos en continuo movimiento.

Estamos ahora en condiciones de preguntarnos sobre el impacto en el campo literario de la propuesta particular de Los Detectives Salvajes y las polémicas que promovió esta formación cultural para posicionarse en el ámbito de la poesía contemporánea. De este modo, en el próximo capítulo, examinaremos con qué tradiciones discuten, qué proyectos estéticos promueven para enfrentar a la denominada poesía de los noventa, cómo reaccionan los poetas consagrados ante su irrupción y en qué consistiría poetizar el campo de la política y politizar el de la poesía.

década previa, con la construcción de nuevas tradiciones selectivas, apreciable en las antologías *Primera poesía argentina 1600-1850* (2006), *Última poesía argentina* (2008) o *Primeras poetas argentinas* (2009).

Capítulo 3

Los Detectives Salvajes en el campo de la poesía contemporánea: límites, tensiones y polémicas

En este capítulo indagaremos en los posicionamientos al interior del campo de la poesía promovidos por la formación cultural que constituyó la colección Los Detectives Salvajes. Particularmente, nos detendremos en las dos antologías publicadas, dado que allí radica, según juzgamos, la posibilidad de visibilizar la tradición selectiva que propone el grupo y su forma de asociación como colectivo en la escena literaria contemporánea. Asimismo, las respectivas presentaciones se constituyeron en hitos del proyecto editorial que permitieron formar redes con otros poetas o grupos culturales y pensar a Los Detectives Salvajes a partir de problemas, tensiones y conflictos que atraviesan a la poesía contemporánea en su conjunto y que a su vez pueden relacionarse con la esfera de la política. Interpretamos esta apuesta como un intento de los editores por refundar una política de la poesía y repolitizar el campo poético.

En un primer momento examinaremos la polémica que tuvo lugar luego de la presentación de la antología *si Hamlet duda, le daremos muerte* en el Centro Cultural Islas Malvinas de La Plata en 2010. Este acontecimiento dio relevancia a la colección y sirvió, tal como veremos, para posicionar a los autores y editores dentro del campo literario argentino. Aquí se produjo un entrecruzamiento sintomático entre poesía, política y memoria que habilitó a que algunos poetas con posiciones centrales dentro del campo literario interpretaran la presentación del libro como tributaria de una poesía oficial, acrítica y oportunista.

En un segundo momento abordaremos una apuesta complementaria a la anterior, solo que en ella la voluntad estará puesta en renovar el lenguaje y los actos del mundo de la política a partir de la irrupción de la poesía como acontecimiento estético indeterminado. Los efectos que produjo en un plano político la presentación de la segunda antología *La Plata Spoon River* (2014) en la Plaza Moreno de la ciudad de La Plata con motivo del primer aniversario de las inundaciones del 2 de abril de 2013 nos llevan a pensar acerca de

la eficacia que tuvo una política del arte que buscó salirse de los lugares comunes e interpelar a la sociedad y a la política en un acto de reclamo.

1. La politización de la poesía

“¿Y poetas? ¿En dónde confundimos el rumbo?
¿En qué recodo oscuro renunciamos al canto
mayor, ese que juega la vida entera a un verso
entero, piedra o lima, pero en sangre forjado?”

Edgar Morisoli, “Mester de varonía”, 1994

El séptimo tomo de la colección, *si Hamlet duda, le daremos muerte. Antología de poesía salvaje* (2010)⁹⁸, reunió a 49⁹⁹ poetas argentinos contemporáneos 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, en su ambigüedad, porque no se sabe quién es ese “nosotros”, remite a la generación de hijos. Mientras hay una figura casi mítica, la del hijo del padre asesinado, la frase se construye en clave irónica, irrisoria. 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 (2011) analiza la duda como algo específico de la 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” (p. 283-284), totalmente alejada de las “certezas” de la militancia

⁹⁸ 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).

⁹⁹ Si bien los poetas son 52 y se ofrecen breves datos personales de cada uno, hay 3 que son heterónimos de Julián Axat: Leandro Daniel Barret, Rodrigo Zubiría y Rosario González Sánchez.

revolucionaria, aunque tal como vimos en los poemarios de los militantes recuperados en la colección en un plano íntimo no estaban exentos de contradicciones. Sin embargo sí podemos entender que había un voluntarismo teórico y militante que producía ese efecto. En este sentido, entendemos que el título funciona como un desafío a la abulia que manifiesta la propia generación.

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 conquistada¹⁰⁰. De este modo, ese salvajismo disputa poder en el interior del campo de la poesía recurriendo a un lenguaje que extrae del ámbito de la política y los derechos humanos. Asimismo, la dicotomía “salvaje” de que si hay duda hay muerte, se burla de los discursos sociales instalados con la dictadura que denominaban a los hijos de guerrilleros como “hijos de tirabombas”. 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.

La noche de la presentación, se instaló una guillotina con la intención de poner en funcionamiento una performance que tuvo amplias repercusiones. Lúdicamente, se colocó debajo de la guillotina artesanal un ejemplar de *Horla City* (Emecé, 2010), la poesía reunida de Fabián Casas, partida en dos¹⁰¹. 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 un poco en juego la posición dominante y de consagración de la

¹⁰⁰ Axat comenta a propósito de la elección del título: “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?... Si Hamlet y una coma, 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” (Entrevista a Axat 26/02/2018).

¹⁰¹ 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).

poesía de los '90, mezclada con una cuota de farandulización que remitía culturalmente al menemismo¹⁰².

Al publicarse, *Horla City* rápidamente agotó su primera tirada de 5000 ejemplares, se convirtió en un éxito de ventas para Emecé, fenómeno que hacía tiempo no provocaba un poeta contemporáneo vivo. Como vimos en el capítulo 1, 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 (p. 44)

En 2010, el libro y la figura de Casas significaban la consagración de las estéticas que habían sido emergentes en la década de los noventa y la configuración de una posición dominante al interior del campo. En esa figura, los poetas simbolizan una estética que consideran agotada porque ya no puede dar cuenta del presente. Lo dominante no se hace visible únicamente en la figura de Casas –con sus múltiples apariciones televisivas- sino principalmente en la proliferación de poetas que reescriben todavía una década después, la estética noventista, entre ellos la mayoría de los mismos poetas considerados noventistas.

La alusión al guillotinado y sus reminiscencias jacobinas ponen en escena el intento de la formación cultural por revolucionar el orden del campo en el que se insertan. Aún cuando reconozcan que todavía falta para la construcción de una poética nueva, el gesto se constituye en índice de lo que vendrá. De hecho, en varios de los autores de la colección, se percibe cierta tendencia a proyectar la ruptura total en un mañana, nunca en su

¹⁰² Según nos contó Axat, la idea la tomó del texto “Tengo miedo” de Evgeni Zamiatin, recopilado en las *Cartas a Stalin* (2010): “Con desdeñoso 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). Volveremos sobre estas propiedades acomodaticias que le endilgan Los Detectives a la poesía de los noventa cuando analicemos la poética de Julián Axat en el capítulo 6.

presente, como por ejemplo Barret, heterónimo de Axat, que coloca en su 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). 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). Este pensamiento a futuro conecta con la idea que plantean Deleuze y Guattari (1979) a propósito de 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” (p. 31).

Como señala Bourdieu (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” (p. 195)¹⁰³. En este sentido, en la acumulación de poder político del kirchnerismo, fue fundamental el haber dado respuesta a demandas largamente insatisfechas y desatendidas por parte de los gobiernos democráticos anteriores, entre ellas la apertura de las dependencias del Estado o el financiamiento para articular políticas de Derechos humanos con los organismos más legitimados de nuestro país. Estas cuestiones revistieron a los hijos de una legitimidad como víctimas de la dictadura que hasta entonces no había penetrado en amplios sectores de la sociedad que veían en ellos el retorno de un pasado que prefería olvidarse. Juan Aiub se refiere a los problemas que trajeron aparejados estas nuevas representaciones que recayeron sobre los 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 y esa corrección política no solamente nos atraviesa sino que condiciona nuestro arte, la escritura para ser claro (Entrevista a Aiub 09/03/2018).

¹⁰³ 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.

A esto debemos sumar la reactivación económica del país, que hizo posible un mayor acceso de un amplio sector de las clases medias y de las clases populares y medias bajas al consumo de bienes culturales y a la educación universitaria, hecho que tuvo como consecuencia la dinamización del sector editorial y la viabilidad para encontrar un público propio por parte de un proyecto como el de Los Detectives. Si bien nunca fue la intención de los autores ocupar el lugar de “poetas oficiales” y en sus declaraciones públicas y en sus obras se mostraron muy críticos del kirchnerismo, la recuperación de los poetas desaparecidos no puede leerse por fuera de lo que fue el impulso a la reapertura de los Juicios a los represores. La apuesta por politizar el campo de la poesía no puede ser pensada por fuera de la emergencia de una nueva estructura de sentir que es experimentada por los actores 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 a diferencia de los de una generación anterior, que analizaremos más adelante, para evitar enfrentarse con los nuevos competidores modifican sus intervenciones públicas desplazándose de la antigua evasión noventista: la galería-editorial Belleza y Felicidad abre un taller de arte en Villa Fiorito, muchas mujeres de esta generación militan activamente en el colectivo Ni una menos, Casas, por ejemplo, apoya enérgicamente la campaña en 2011 de Hermes Binner a la presidencia¹⁰⁴ y Santiago Llach, a la alianza Cambiemos en 2015.

En la entrevista que le realizamos, Axat no niega las influencias que sus antologados pueden tener respecto de las poéticas de los noventa. En todo caso, las reivindica:

Tampoco siento una denostación de la poética de los '90, no es que nosotros hicimos un corte, nosotros sobreactuamos¹⁰⁵ para generar una interpelación irreverente, también en una

¹⁰⁴ 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 '90, 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).

¹⁰⁵ Bourdieu analiza cómo 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

dialéctica negativa recogimos muchas cosas. Hay algo que caracteriza a la literatura de los '90, 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 '90 son nacidos en los '60, nosotros nacimos en los '70, 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 40 y 50. 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 la cita, se percibe que la principal diferencia con los poetas de los noventa es la que hace al nivel de consagración al que pudieron acceder estos “hermanos mayores”, antes que una diferencia etaria o de poéticas marcada. El acto de presentación de la antología contribuyó a designar un grupo, Los Detectives Salvajes, más que a definirlo. Como dice Bourdieu (2015), estas etiquetas “responden al propósito de producir las diferencias que pretenden enunciar” (p. 188) y de ahí la conexión con los poemas-manifiesto, presente en la mayoría de los poetas publicados, que sitúan la renovación en un porvenir cercano. De la imposibilidad en el presente da cuenta la multiplicidad de estéticas que confluyen en la antología: neorromanticismo, surrealismo, coloquialismo, objetivismo, neobarroco, clasicismo. Variedad que remite nuevamente a la novela de Bolaño, en *Los detectives salvajes* (1998): hay una incertidumbre 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 terrorista.

Ahora bien, vale la pena detenernos, ahora, en la polémica que ocasionó la presentación. En primer lugar, entre los poetas y escritores cercanos a la formación cultural nucleada alrededor de la colección, y en segundo lugar en las críticas de poetas representativos de al menos dos generaciones anteriores que comienzan a publicar en los '70 -'80, y ya se encuentran consagrados para los 2000. Entendemos que este acto afectó profundamente las lecturas posteriores que se hicieron de los títulos y de los poetas del catálogo. Es interesante remarcar que todo guillotinado, en tanto acto que pretende

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 p. 109).

fundar una nueva justicia, se orienta siempre hacia un nombre (un autor singular), y en este acto fundante se simbolizaría el nacimiento de una multiplicidad polifónica de poetas, los integrantes de la antología. El guillotinado funciona así como la negación de un orden para la poesía y como un límite a la hegemonía objetivista. La performance, los prólogos, epílogo y declaraciones públicas posicionaron al grupo de poetas nucleados en la colección a partir de una escenificación del antagonismo. Pero además, pusieron en juego con esos actos performáticos, ya anunciados en los prólogos y el epílogo de la antología por parte de Julián Axat, Juan Aiub, Emiliano Bustos y Nicolás Prividera, las críticas que el grupo realiza a la denominada poesía de los noventa¹⁰⁶, en un intento por delimitar al menos cuatro puntos compartidos por todos los participantes:

- 1- En primer lugar, aparece una crítica al objetivismo como estética hegemónica en la poesía argentina de los noventa y sus epígonos.
- 2- En segundo lugar, una acusación a los reducidos circuitos de producción, difusión y circulación y a su pretensión de representar toda la actividad poética en una especie de corredor Buenos Aires-Bahía Blanca-Rosario, endogámico y autolegitimado a partir de los vínculos entre crítica académica, periodismo cultural y poetas.
- 3- Cuestiona en estos poetas la construcción de un presente eterno que no se interroga por la historia ni por el futuro. Emiliano Bustos denuncia una adolescencia inactual en ellos, producto de la comodidad que les brinda el éxito.
- 4- La falta de densidad política amparada en una falsa anti-política o no política, que se relaciona con una estética de la derrota, asociada, en la tradición, con los proyectos setentistas y en el presente con la superficialidad menemista y sus continuidades después de 2001.

¹⁰⁶ Según Marina Yuszczuk la denominación “poesía de los noventa” remite a aquellas poéticas que pueden considerarse como emergentes, siguiendo la definición de Raymond Williams. Se trata de “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). Matías Moscardi (2016), por su parte, justifica la construcción de este corpus cuando analiza a los proyectos de escritura poética de los noventa no en el sentido de obra de autor sino como prácticas que se sostienen en un hacer colectivo y relacional que posibilita en alguna medida la creación de editoriales “interdependientes”.

Podemos interpretar esta acción simbólica como un movimiento de politización de un sector del campo poético que cuestiona, como ya veremos en las respuestas de otra formación cultural, lo social-naturalizado, tal como señala Ema López (2007), además de que posibilita reintroducir en la política, lo político y desplazar las fronteras entre lo político y lo social.

En primer lugar, destacamos que con el guillotinado del libro de Casas se representó lo impensable, que remarca de manera reiterativa Fernando Alfón¹⁰⁷ en su primera intervención, el día después¹⁰⁸: “se guillotina un libro”. Entendemos que este acto jacobino rompe el consenso liberal de apropiación del objeto cultural libro y recupera un imaginario mítico emancipador que entronca con la tradición anti-intelectual que remite al “Alpargatas sí, libros no” que según cuentan las crónicas gritaron los obreros de Berisso frente a la Facultad de Humanidades y el Rectorado de la UNLP el 17 de octubre de 1945, cuando reclamaban por la liberación de su líder político Juan Domingo Perón.

Juan Martín González Moras¹⁰⁹, autor del poemario *desear y tener* (2008), uno de los antologados en el libro y también integrante del grupo La Grieta, envió un mail de agradecimiento a Julian Axat y a Juan Aiub titulado “Si Hamlet duda le daremos muerte (o de cómo no morirnos siendo sólo presente)” en el que realiza una defensa de escritores y poetas que para crear lo nuevo en algún momento no tuvieron que sentirse hijos de nadie,

¹⁰⁷ Fernando Alfón nació en La Plata en 1975, publicó entre otros libros la novela *Que nunca nos pase nada* (De la Campana, 2003), *Cuentos que caben en el umbral* (Paradiso, 2013), *La querella de la lengua en Argentina* (Biblioteca Nacional, 2013). Es docente de la UNLP, integrante del grupo La grieta y de la revista *El ojo mocho*.

¹⁰⁸ Los editores comenzaron a publicar en su blog las repercusiones de la presentación. Fernando Alfón realizó una reseña el 05 de noviembre e incitó el intercambio y el debate con un texto denominado “La guillotina”. Allí planteaba su asombro y fascinación ante el símbolo, señala las continuidades entre el título de la antología y la puesta en escena (podríamos agregar también las reminiscencias de la poeta de la revolución Cesárea Tinajero en la obra de Bolaño), y lleva su interpretación al problema de las influencias literarias y los padres-autoridad que son constitutivos de cada poeta o escritor. Cuando lo entrevistamos Alfón rememoraba lo que le produjo esta performance: “Después nos fuimos a cenar algunos de los que estábamos ahí [en el Islas Malvinas] y en la mesa que estaba llena de pizzas, botellas y empanadas había quedado el libro. Y a mí me impresionó mucho, porque era la primera vez que veía un libro guillotinado. Ni se me había ocurrido la imagen, y lo tenía ahí, un libro guillotinado. Entonces se lo pedí a Julián y lo tengo en la biblioteca de casa donde tengo los libros de Casas, tengo su libro guillotinado. Después escribí una nota sobre eso porque me parecía interesante que alguien hiciera ese gesto, pero no tanto por la provocación porque de hecho Julián es un provocador. No me interesaba tanto el gesto provocador sino que suponía que ese grupo que tenía un vínculo con la historia y la memoria tan fuerte se atreviera a hacer un gesto tan incorrecto” (Entrevista a Alfón 06/04/2018).

¹⁰⁹ Juan Martín González Moras nació en La Plata en 1973. Es abogado y ejerce la docencia universitaria. Formó parte del grupo cultural La Grieta. Publicó *Ángel Cuervo* (2000), distinguido por la Secretaría de Cultura de Santa Cruz y por la Secretaría de Cultura de la Nación y *Anaranjado color de tempestad* (2001), reescritura poética sobre textos de Roberto Arlt, en la Editorial Paradiso.

en la línea de “El escritor argentino y la tradición” (1974) de Jorge Luis Borges. Reclama la necesidad de un lugar de orfandad para la creación aunque teniendo en cuenta el acontecer histórico del pasado reciente: “reivindicarnos libres de toda tradición y a la vez reclamar y ocupar el lugar de las tradiciones que nos fueron arrebatadas”. Un aspecto interesante es que reivindica el objetivismo de inicios de los ’90, y podríamos agregar, también, a los rosarinos de fines de los ’80, pero piensa que persistir en esas estéticas sería un anacronismo apolítico vaciado de sentido. Señala en un tono sarcástico el devenir de esta estética en la revista *Living* del diario *La Nación*. Para González Moras, la poesía de los ’90 se condensa y se proyecta recién en la década del 2000 y aquí radicaría el conformismo, la clave del éxito redundante y la adolescencia ahistórica que se critica.

Alfón vuelve a escribir luego de leer el mail de González Moras y se hace una pregunta de dimensiones más abarcativas que en su intervención anterior, acerca de por qué pesa la herencia en general y no sólo en el plano artístico, tal como planteaba González Moras. Retomando a Mircea Eliade y a Walter Benjamin, cuestiona una noción de memoria dominante en los Estudios sobre memoria, al considerarla un invento relativamente reciente en el devenir civilizatorio humano y dependiente de la noción de tiempo lineal. El autor plantea que “debemos encarar el drama de las influencias a partir de una revisión de nuestra concepción progresista del tiempo” y hace un llamado nietzscheano-marxista a liberarse del peso de la historia. Alfón plantea algo similar al trabajo profanatorio que implica empezar siempre de cero, como si no hubiera tradición literaria y que Tamara Kamenszain (2007) considera una de las características precisamente de la poesía de los ’90. En todo caso, cabe preguntarnos, siguiendo a estos autores, si la denominada poesía de los noventa no facilita de alguna manera con su profanación de la tradición, la escritura poética del colectivo de hijos de desaparecidos que comienza a publicar de manera sostenida sus poemarios a partir de la década del 2000. Para ellos, disputar en un campo que niega la tradición les permite, a la hora de reponer y discutir con los textos de la generación del sesenta-setenta, erigirse como representantes de lo nuevo.

El director de cine Nicolás Prividera, autor de *restos de restos* (onceavo volumen de la colección) polemiza con González Moras y con Alfón en “A propósito del fantasma setentista y la duda hamletiana”. Cuestiona, por un lado, la idea de generación utilizada por el primero, y la preeminencia del presente y la sospecha de la memoria que expresa el

segundo, entendiendo a esta como posibilidad de todo presente (en clave occidental diría Alfón). Respecto a González Moras, luego de aclarar las dificultades que tienen los hijos de padres asesinados por un plan sistemático de exterminio de matar al padre simbólicamente, aclara que “la orfandad es el peor modo de encarnar la propia tradición: no se puede escapar de ella, de lo que se trata es de reinventarla”. De hecho su epílogo en el libro se titula “El Anti-Hamlet” en clara alusión a *El Anti-Edipo* de Deleuze y Guattari, solo que si “Edipo representaba el drama de la arrogante inconsciencia, Hamlet representa el drama de la dudosa consciencia” (248), por lo tanto se presenta de alguna forma como el complemento de las tesis de Axat, Aiub y Bustos. Privera hace constitutiva de toda generación esa duda dialéctica hamletiana de acatar el mandato del fantasma o aceptar la realidad tal como es. Según el autor solo podrán superar la contradicción quienes sean capaces de asumirla como destino, sin forzar una resolución idealizada. El autor manifiesta estar a la espera de una nueva generación, o Fortimbrás en clave hamletiana, que pueda unir consciencia y acción, que sea capaz de suturar las heridas del genocidio y que pueda pensarse más allá de la admiración incondicional o la negación absoluta.

El 16 de noviembre Juan Bautista Duizeide¹¹⁰ publica “¿Y por Casas como andamos?”. En un intento por correr el eje de la discusión retoma el prólogo de Emiliano Bustos “Papel picado, Kerouac y Hamlet”. Allí Bustos contaba una anécdota: a la salida de unas jornadas sobre poesía argentina, dos poetas-panelista-expositores se saludan y entre risas y abrazos expresan a viva voz lo que algún evanescente testigo verosímil dice haber escuchado “les vendimos papel picado”. No cometeríamos un exceso de interpretación si asociamos los nombres de Fabián Casas (“aclamado por la crítica”) y de Santiago Vega-Washington Cucurto (“fungido de arrabal”) con el de estos anónimos personajes; de hecho, se desliza subrepticamente la creación del segundo poeta como obra de una operación del primero -en consonancia con la hipótesis de Elsa Drucaroff en *Los prisioneros de la torre* (2011)¹¹¹. Bustos se pregunta si la poesía de los setenta podía darse el lujo superficial y

¹¹⁰ 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).

¹¹¹ Recientemente Rodolfo Edwards, poeta de la misma generación que Casas publicó *Panfletos de papel picado* (2015) en un intento por recoger el guante de Los Detectives Salvajes. En un mail reciente, Bustos nos comenta y aclara que nunca pretendió una “verdad histórica” con la narración de la anécdota, aunque ésta exprese un trasfondo real, y que el poeta aludido en el abrazo era precisamente Edwards y no Cucurto.

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 diferenciaciones.

Duizeide se reconoce como un admirador de ciertas zonas de la obra de Casas pero rechaza la figura del “poeta-pop” que éste construye a través de los medios de comunicación, figura que no se condeciría con la estética que propugna, ni con la realidad de ser editor de la revista agro-ganadera *El Federal*¹¹² (“revista campera & sojera”). Esa disociación entre una pertenencia al *establishment* y la utilización de un yo lírico barrial que 15 años después no percibe cambios en la realidad que lo rodea es la que permite relacionar la intervención de Duizeide con la perspectiva de Bustos, junto con el rechazo a quienes desde posiciones de poder proclamaron durante años que la “estética noventista era la única posible”¹¹³. Bustos responsabiliza directamente a los editores y redactores del *Diario de poesía*, la publicación de Daniel Samoilovich que reunió por 25 años lo más selecto de la poesía mundial, difundió lo que se estaba gestando en nuestro territorio¹¹⁴ y se convirtió en un canal de consagración y legitimación de la poesía argentina contemporánea. La crítica recae especialmente sobre Daniel Freidemberg¹¹⁵ y Jorge Fondebrider como promotores del denominado objetivismo al cual los poetas de Los Detectives Salvajes van a considerar la estética hegemónica¹¹⁶.

¹¹² Actualmente no trabaja más aquí, lo reemplazó en la dirección otro poeta de los noventa Ignacio Fidanza, hoy editor de La Política Online.

¹¹³ Por lo general para los polemistas de Los Detectives Salvajes, las poéticas de los noventa se reducen solo al objetivismo, reducción teórica que podría tener consecuencias negativas a la hora de abordar otras poéticas que circularon al margen de esta estética y que fueron incluso de vital importancia para la renovación del 2000 como veremos en el capítulo 4.

¹¹⁴ Entre los nombres que integran esta formación cultural encontramos a Jorge Aulicino, Daniel García Helder, Martín Prieto, Jorge Fondebrider, Ricardo Ibarlucía, Diana Bellessi, Daniel Freidemberg, Elvio Gandolfo, Mirta Rosenberg, Josefina Darriba, Juan Pablo Renzi y el mismo Samoilovich.

¹¹⁵ Para 2007, Freidemberg ya se encontraba bastante peleado con esta estética y sus epígonos. En un artículo para *Ñ* escribe que la poesía argentina “nunca se dio tan por fuera del interés de la sociedad, tan despreocupada por el interés de la sociedad” y acusa la endogamia constitutiva de los nuevos espacios: “¿qué tiene para dar ese cambiante y multiforme magma que pulula en la Web, en ediciones de todo tipo y en lecturas en las que, más que en escuchar poesía, el interés parece puesto en pasar un rato con amigos?” (Freidemberg 2007 16).

¹¹⁶ Daniel Freidemberg fue el primero que reaccionó ante esta acusación en un comentario que dejó en *Aromito* el blog de José María Pallaoro, en una entrada del 26 de octubre de 2010 donde se reproduce el prólogo de Bustos: “Me interesaría mucho saber cuál es la fecha según la cual, según E. Bustos, debería haber tomado distancia de la poesía de los ’90, para que no fuera “tardíamente”. Siempre rencoroso y metido a morder la mano que lo ayudó, siempre buscando de hacerse más enemigos porque no puede entender otro modo de moverse, Bustos se evita de esa manera pensar y ser honesto. Si lo fuera, consignaría, porque lo sabe muy bien y en su tiempo lo celebró, que nadie desmenuzó tan meticulosamente y a fondo como lo hice yo esa gigantesca operación impostora que es “la poesía de los ’90””. Encontramos al menos dos motivos para el enojo que pone de manifiesto Freidemberg. Por un lado podemos interpretarlo como una reacción a la ruptura

Leandro Daniel Barret, uno de los heterónimos de Axat, se suma a la polémica en un texto que intenta revolver aún más “el avispero” con un tono paródico, burlón y con aires de manifiesto, titulado “La guerra de poesía (o la necesidad del revanchismo poético)”. En el texto se pone de manifiesto el gesto que busca la antología de recurrir al discurso político y al del campo de los derechos humanos para transformar el lenguaje del campo poético. Aquí Axat equipara el campo de la poesía con la derecha literaria, no ya porque sus autores sean militantes de la derecha política argentina como en los setenta, sino porque “allí donde no se quiere dar la discusión político-poética el menemismo sigue haciendo de las suyas en su faz decadente-consagratoria”. Esta crítica apunta a dos cuestiones. En primer lugar denuncia el circuito cerrado de publicaciones como parte de una relación de amiguismo entre poetas y críticos con llegada a los grandes medios concentrados (Casas, Cucurto, Mariasch, Laguna, Gambarotta y Freidemberg, Aulicino, Fonderbrider). En segundo lugar, cuestiona los nuevos medios de producción artesanal que como decíamos al inicio del capítulo, condicionan internamente la escritura de estos poetas. Considera a estas editoriales hiperbólicamente como el mal radical de la poesía argentina: “cadena (banal) de montaje que culmina libro-cajita-feliz (versión plebe: Eloisa; versión fahion: VOX)”.

Consideramos que esta intervención retoma la figura del escritor que, siguiendo a Basile (2015), denominamos “intelectual armado” para referirnos a las poéticas de Jorge Money y José Carlos Coronel, dado que polemiza, discute, ridiculiza y burla a sus antagonistas. Con la intención de enfrentar esta zona dominante del campo, se irá perfilando un escritor jacobino que traspone la lucha política de los padres a la lucha por una poesía no conformista. 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 heredada necesita reponerla, dado que fue

del confuso juego de lealtades y relaciones de gratitud y culpabilidad que se producen cuando un actor que ocupa una posición importante dentro del campo ayuda en la inserción de un actor periférico, “un dar la mano” que espera lealtad y retribuciones equivalentes. Freidemberg había colaborado en la edición de la prosa completa del padre de Emiliano Bustos, de hecho escribió la contratapa. Por otra parte, el poeta y crítico se ubica en un universo político comprometido con el kirchnerismo. En el intento de desprenderse de lo que la crítica hizo con los poetas que él ayudó a consagrar estriba una lectura semejante a la de quienes leyeron a Los Detectives como los “poetas kirchneristas”. Incluso, cuando apela a la “creación de enemigos como una forma de moverse” se acerca bastante al resentimiento que manifiesta Jorge Aulicino y que analizaremos más adelante: todo está permitido menos pelearse, criticar y discutir el “entre nos” de la poesía. Este enojo es un argumento más en contra de los que en el blog de Irene Gruss tendían a catalogar a los poetas de Los Detectives Salvajes como los poetas kirchneristas. Ahora bien, de haber sido ése su interés, convertirse en los poetas oficiales, no hubieran polemizado con Freidemberg.

desaparecida, para permitir entablar los vínculos sociales, políticos y artísticos que el genocidio reorganizador vino a destruir.

A propósito de esta restitución, cuando analiza las estrategias de confrontación al interior de un campo Bourdieu señala que “sólo se puede revolucionar un campo si se movilizan o se invocan las experiencias adquiridas de la historia del campo, ya que las revoluciones toman la forma de un regreso a las fuentes” (p. 158). El diálogo con los padres va a estar mediado por las relecturas críticas de los poetas de los sesenta, tal como veremos cuando abordemos las poéticas de Bustos y Prividera. Estos diálogos serán explotados en los poemas antologados¹¹⁷ pero también van a servir de guía en la discusión que Emiliano Bustos entabla con el campo de la poesía. En su prólogo, el autor tiene en vista una representación propia del poeta sesentista que en una entrevista no duda en pensar como imaginaria, pero que pone de manifiesto las reapropiaciones de la tradición en el presente:

Dentro de esta idea de campo cultural, si yo te menciono o te nombro te estoy dando entidad, entonces si no lo hago no te doy entidad, y ahí preservamos un espacio en el que yo no te incluyo. Yo me referencio más en el tipo de discusión que se daba en los 60, que a lo mejor es una fantasía o una idea que yo me hago, pero es una discusión más clara, más abierta, yo discuto con vos porque tengo la necesidad imperiosa de debatir (Diomedi 2017)

Axat también discute el *acting* de la guillotina en el Centro Cultural Islas Malvinas, considerando que de alguna forma se reprodujo lo que tanto se criticaba de la poesía de los noventa, es decir establecer y conformarse con un círculo cerrado de poetas, lectores y críticos que produce una circulación similar a la de galerías privadas. Si lo que se pretendía era una poesía social, y en diversas entrevistas y conferencias Axat manifiesta que su modelo de poeta es Vladimir Mayakovski, propone que la decapitación del ejemplar

¹¹⁷ En la antología se intenta matar simbólicamente también a uno de los poetas quizá más leídos por la generación de hijos, Juan Gelman. En “Gelmaniana” un poema que manifiesta admiración y rechazo al mismo tiempo, Barret lo define como un nuevo comisario poético y lo acusa de haber desechado su yo maldito en un basural “para que quede: el consagrado” (p. 102). También expresa las dificultades generacionales que se presentan a la hora de tomar la posta de los poetas que llevan como un peso sobre sus espaldas: “escribo / cargado de pasado / sin futuro” (p. 102). Por su parte, Prividera en su poema antologado le dedica a Gelman una estocada moralizadora: “He visto / cómo un celebrado poeta (ya no) militante, / ayudado por su nombre encontró a su / apropiada / sangre, la de aquellos que lo perdieron / todo (hasta su nombre). Me pregunto / ¿qué pensaría aquel militante, poeta / él, que antes luchaba (más allá del lenguaje) / por los sin voz. ¿Cuál de los dos / era el equivocado? Tal vez / ambos: el ayer militante, el poeta siempre. Pero / usar versos para mover / influencias es peor que llamar / a las armas para agitar / conciencias” (p. 159-160). Con motivo del fallecimiento de Gelman en 2014 Axat (2014) publicó una nota de opinión en *Página 12* titulada “Escribir poesía después de Juan Gelman”, que permite entender el por qué de esta discusión con el poeta en la antología: allí concluye diciendo que “la poesía argentina es epigonal, no cabe duda (siempre tiene un padre o un abuelo para reescribir o contra el que escribir). Los epígonos de Gelman sobran, los nietos lo buscan, los hijos lo admiran, aquellos que lo negaron ahora lo afirman. El problema ya no es escribir “como”, el problema es “ser o no”, y a partir de ahora, escribir poesía después de Juan Gelman”.

debería haberse realizado en la vía pública. Esto es lo que logran Los Detectives Salvajes, como veremos en el próximo apartado, con la segunda antología, *La Plata Spoon River* (2014) que fue presentada en Plaza Moreno ante 3000 personas, a un año de las inundaciones del 2 de abril de 2013 en la ciudad de La Plata. Sólo que en esa puesta en escena la discusión con el campo de la poesía se da de manera indirecta porque el objetivo principal fue realizar un acto político de homenaje a las víctimas y de denuncia a los responsables de la tragedia desde la poesía.

Cierra esta primera serie de intervenciones Juan Laxagueborde¹¹⁸ el 19 de noviembre de 2010. En un breve texto titulado “El corte y la invención” celebra el intento de reescribir la historia literaria, de repensar el canon y las estéticas dominantes, entendiendo el cortar al medio de la guillotina no como una negación sino como un hiato necesario para darle cabida a lo nuevo o al menos a su anuncio o simplemente su deseo. “Guillotinar no es matar. Recordar no es calcar. Aludir no es citar” dice Laxagueborde, y pone el énfasis en aclarar que “Fabián Casas no es total, por cierto. Es un escritor compuesto, integrado por fojas que lo totalizan”. En este sentido plantea la duda, compartida con Prividera, Alfón y Duizeide, acerca de la pertinencia del guillotinado de un autor convertido en símbolo de los '90: “¿no se le da una centralidad demasiado excesiva?”¹¹⁹.

Es obvio que a los editores del blog les interesa comenzar una polémica, e incluso la están buscando. En este sentido, podríamos decir que el intercambio anterior fue una especie de efecto inducido por los títulos “Y la polémica la sigue...”, “Polémica en el blog”, etc. Pero es interesante detenernos en las intervenciones para señalar que no estamos ante una formación cultural monolítica, sino que abundan las discusiones estéticas y políticas entre sus mismos integrantes¹²⁰. Aquí debemos marcar las correspondencias que se

¹¹⁸ Juan Laxagueborde nació en 1984, es sociólogo, dicta clases en la UBA y edita la revista cultural *Mancilla*. Formó parte del grupo Carta Abierta y fue Subdirector de Cultura del Senado en el período 2011-2015.

¹¹⁹ Como decía Axat, la intención original era guillotinar la antología de Perceval Press. No era un acto contra una persona, aunque la figura de Casas fue central en la consagración de la poesía de los noventa, hay que recordar por ejemplo que hacía de lector de José Luis Mangieri en Libros de Tierra Firme. Allí proponía poetas nuevos para publicar, muchos de ellos sus amigos o compañeros de proyecto.

¹²⁰ Cuando se presentó *Neo* (2010) de Axat junto con *Setenta y 4* (2010) de Pallaoro en el Teatro de la UNLP, Axat celebró la primera parte del poemario de Pallaoro y realizó una crítica bastante dura a la segunda. En ésta Pallaoro manifestaba abiertamente su adhesión al peronismo y su apoyo al kirchnerismo, de hecho hay un poema titulado “Néstor” que dice: “Sos / la piedra / con la que / construiremos / el diamante / más hermoso” (p. 42). Ante la acusación de estar haciendo una poesía oficialista por parte de Axat, Pallaoro

producen entre poesía y política. Si consideramos al kirchnerismo como un movimiento popular y social, y si tuviéramos que delimitar un origen, sin duda encontraríamos entre las circunstancias que funcionaron como catalizadores, los cortes de ruta y los desabastecimientos producidos por las patronales agropecuarias en el contexto de los debates por la ley 125, en 2008. Es decir, en un primer momento fue constituido identitariamente de manera negativa, y recién con la muerte de Néstor Kirchner en 2010 adquirió características y definiciones positivas en su constitución. De alguna forma, la marca o estigma que recae sobre Los Detectives Salvajes como los “poetas kirchneristas”, es una definición negativa de la que se valen sus contrincantes político-estéticos aún cuando, como vimos, tal acepción es imposible e improbable entre la mayoría de los escritores que repasamos anteriormente. Cito un extracto de la entrevista realizada a Julián Axat:

E.T.: (...) 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 Fabian Casas”¹²¹, esa nota, que 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 90 (Entrevista a Axat 26-02-2018)

contestó que no tenía problemas en ser considerado un poeta militante, de hecho la segunda presentación de su poemario estaba previsto realizarla en el local de La Cámpora de calle 6. Finalmente no se presentó por superposición de horarios con otras actividades.

¹²¹ Iramain escribe este artículo con motivo de la firma de una solicitada de intelectuales que en las elecciones presidenciales de 2011 llamaron a votar al candidato Hermes Binner. Entre los adherentes estaban Beatriz Sarlo, Federico Andahaz y Fabián Casas. Iramain comparte la base de las críticas de la formación cultural a la poesía de los noventa, respecto a Casas dice que: “Lejos de aceptar ser guillotinado, y junto a su libro el horror social de los años noventa, Casas se dedica a buscar denodada y militantemente rastros de menemismo para justificar en el escenario social de hoy su vieja arte-poética. No acepta bajo ningún concepto que el país ha cambiado sensiblemente en beneficio de las dos terceras partes de la juventud (...) Fabián Casas asume así una extraña forma: la de ser el “Pino” Solanas de la poesía, el Lanata de las letras argentinas. Sin dudas, su estética extraña al menemismo. Necesita de él. Pero en vez de cambiar sus formas poéticas, Casas opta por agachar la cabeza ante la nostalgia que siente de aquella devastación social e inventa una situación política a conveniencia de su voz lírica: la que le presta el soporte Binner”. Iramain da un paso más, diferenciándose de Axat, cuando adhiere incondicionalmente al movimiento kirchnerista: “Así como el descalabro social que inauguró el menemismo fue musa inspiradora para narrar de mil maneras ese desgarramiento, desde 2003 asistimos a un hecho poético de nuevo tipo: la reconstrucción de esa tierra arrasada que fue la Argentina. El 27 de octubre del año pasado, esa nueva épica alcanzó su punto máximo: la salida a la calle en oleadas de un pueblo entero, dolorido pero entusiasta, con un único propósito: sostener a la Presidenta ante la muerte inesperada de su esposo y ex mandatario, y defender contra los noventistas de todos los colores agazapados en las sombras de la institucionalidad y los resortes hegemónicos de la cultura dominante, la alternativa política de las clases subalternas que Cristina Fernández conduce y sintetiza”.

La postura de Axat como editor se relaciona con lo que Damián Tabarovsky conceptualiza como literatura de izquierda, ésta rechaza tanto lo público como lo privado porque “no busca ser reconocida, sino puesta en cuestión: se dirige, para existir, a otro que la pone en cuestión, e incluso que la niega; esa situación de *polemos* y *fratía*, la vuelve consciente de su propia imposibilidad, de su inoperancia, de su pertenencia a una comunidad imaginaria” (Tabarovsky 2004 21)

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. Es interesante remarcar que el autor no reduce el desacuerdo a un acto de habla, tal como se demuestra en este caso. La formación cultural que gira en torno a la colección cuestiona una determinada división de lo sensible que recupera sin buscarlo una visualización del antagonismo que los enfrenta a otra formación cultural hegemónica, la de los poetas Irene Gruss, Jorge Aulicino y Jorge Fondebrider¹²² quienes no tardan en responder, a diferencia de los poetas de los noventa que, tal como mencionamos, para evitar el conflicto modifican su relación con la política, saliendo así de la anomia de sus propios personajes. Con esta generación anterior, sí se produce una disputa abierta. Entendemos que esto se debe principalmente a la posición que ocupan Aulicino y Fondebrider como poetas y críticos: “se instauran, con total inocencia, como medida de todas las cosas en materia de

¹²² 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 '70, 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 además en la revista *18 whiskys*, ambas publicaciones centrales para pensar la poesía argentina contemporánea. 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.

arte y literatura, invistiéndose de este modo de autoridad para rebajar todo lo que los supera y condenar todas las iniciativas dirigidas a cuestionar las disposiciones éticas que gobiernan sus juicios” (Bourdieu 2015 p. 88).

Así, un mes después de la presentación en el Centro Cultural Islas Malvinas de La Plata, el 26 de diciembre de 2010, Gruss publica “Acerca de guillotinas y destornilladores”¹²³, un comentario en su blog personal que hace referencia a la nota de opinión que Diego Erlan había publicado en la Revista Ñ¹²⁴. 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 la vanguardia de los noventa. 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 Fondebrider, Anahí Mallol, José María Pallaoro, Julián Axat, Nicolás Prividera, Demetrio Iramain y Sebastián Lalaurette, entre otros visitantes anónimos o que se identifican.

¹²³ Última consulta 11/05/2018: <http://elmundoincompleto.blogspot.com.ar/2010/12/acerca-de-guillotinas-y.html>

¹²⁴ Escribió en su reseña Diego Erlan (2010): “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 guillotiné 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” (p. 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.

Para no reponer cronológicamente toda la polémica nos interesa sintetizar y analizar los efectos que el intercambio produjo en Gruss, Aulicino y Fonderbrider pues en 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- Manifiestan una total falta de interés por discutir el valor puramente estético de la antología, reduciendo el libro al acto performático de una de las presentaciones. Aulicino: “Lo de la guillotina es de muy siniestro gusto”, “fue una acción marketinera lamentable”; Fondebrider retomando la comparación de Erlan dice: “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 algo se rompió en el “entre nos” literario. Un síntoma de ello es el profundo malestar que exteriorizaron a través del agravio personal y la censura¹²⁵. El ámbito de la poesía, por ser tan reducido, reacciona rápidamente ante quien cuestione el consenso en el que imaginariamente pretende gravitar. Gruss: “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”¹²⁶. Según

¹²⁵ Bustos nos comenta que un tiempo después de la presentación, en un encuentro de la revista Lasmédula en 2015 del que participaron Cucurto, Freidemberg y Romina 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”. En ese debate es imperdible la “teoría” que ofrece Freidemberg para la antología hamletiana. Sostiene (no cito textualmente) que se hizo porque “no habíamos salido en la foto de los 90”. O sea, retoma una categoría puramente noventista (la foto, la visibilidad, el éxito) para pensar un tipo de emergencia bien distinto, lo que demuestra como mínimo desconocimiento o pereza. El debate llevó el título: “Poesía: Estéticas predominantes y herencias” y se hizo el 15/04/2015 (mail de Bustos 03/04/2019). El sobredimensionamiento de la anécdota es síntoma de un malestar que se fue amplificando con el paso del tiempo hasta el punto de adquirir ribetes míticos.

¹²⁶ Intuimos que la poeta hace referencia explícita a Bustos porque de alguna forma es heredero del capital simbólico de su padre, el poeta Miguel Ángel Bustos, lo reconoce como alguien que podría formar parte del “entre nos” en caso de cumplir con los requerimientos y las lealtades en las que se legitima la posición dominante de su formación cultural. Como veremos cuando trabajemos sobre el autor, Bustos comenzó a publicar ya en la década de los noventa en Libros de Tierra Firme y sus primeros poemarios contaron con el apoyo de Juan Gelman y Leónidas Lamborghini. Además, el poeta participó de varios encuentros (por su amistad con Eduardo Sívori y Alejandro Ricagno) de los que formaba parte la formación cultural previa a la conformación de la revista *18 whiskys*, que aglutinó a las voces entonces emergentes de la poesía y se constituyó en hito de la nueva vanguardia poética, por lo tanto sus críticas repercuten con más fuerza dado que surgió del mismo ámbito que sus contrincantes, a diferencia del resto de sus compañeros que revisten la categoría de recién llegados.

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” (p. 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 factible para 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 '90. 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?”; 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 política¹²⁷. 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 autores denuncian incompatibilidad entre militancia y escritura, lo cual lleva a pensar en cierta defensa del poeta en la torre de marfil. Aquí es muy gráfico el comentario de Demetrio Iramain, editor de la revista *Ni un paso atrás!* de la Asociación Madres de Plaza de Mayo:

¹²⁷ 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 ganso. 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 al proyecto editorial que Emiliano Bustos estaba llevando adelante entonces junto con Carlos Aldazábal, quién sí tenía vínculos con el Centro Cultural de la Cooperación, que a su vez tiene lazos con el Partido Comunista Argentino.

A que ninguno de quienes critican la guillotina del libro de Casas se anima a presentar sus libros de poemas en la ex-ESMA, en el espacio de las Madres dentro de ese predio de muerte ganado para la vida. Y ya que estamos, el diario *Clarín*, por caso, guillotina todos los días la verdad, la inteligencia, la belleza, la poesía del pueblo, sin el gesto visible de las hojas tajeadas. Lo de amasijar el libro aquel fue un saludable gesto de provocación como no veo en la poética argentina hace tantísimos años. La poesía oficial parece el Poder Judicial: vuelve la "democracia", arrasa Menem, pasa la rebelión de 2001, viene el kirchnerismo, y los jueces permanecen inmutables, apretados contra sus sillones.

La respuesta de Gruss acentúa la idea del ítem:

Demetrio, tu bajada de línea, me parece, no debate la entrada que generó esta suma de comentarios. ¿Animarse o no animarse a presentar un libro en la ESMA? Cómo no. El tema es que quienes lo hicieron un mes antes ¡guillotinaron "simbólicamente" un libro! Me pregunto por qué no lo hicieron también en la ESMA. ¿Por respeto a la vida o a los muertos que todavía huelen y duelen ahí? ¿Y qué catzo tiene que ver Casas o la poesía de los '90 con todo esto? Vaya a saber.

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’trás: ¿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 en la ESMA? (...) Disculpen pero esto me sobrepasa”¹²⁸. 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 defensor¹²⁹. Mediante la utilización de un léxico tomado del campo de los derechos humanos los poetas salvajes producen una partición en

¹²⁸ Hay una crítica de Irene Gruss que permite leer las continuidades con la poesía de los noventa, por ejemplo en el caso de Prividera. La autora se fastidia porque en el extenso poema sin título que publica en la antología y que es una reescritura de “Aullido” de Allen Ginsberg no aclara en base a qué texto está trabajando, algo que sí hace Gruss por ejemplo en *Entre la pena y la nada* (2015), acompañando los poemas con su respectiva nota al pie en caso de hacer uso de alguna cita o reescritura. En esta posición pone de manifiesto también su rechazo por la poesía de los noventa, justamente uno de sus rasgos radica en la herejía respecto de la tradición utilizada de manera paródica o de manera seria pero sin hacer alusión generalmente al autor que se está reescribiendo o transformando en un personaje que poco tiene que ver con el autor real.

¹²⁹ 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 escribió 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.

la división policial de lo sensible, tal como lo concibe Rancière (2017), se rompe la relación armoniosa “entre una ocupación y un equipamiento, entre el hecho de estar en un tiempo y un espacio específicos, de ejercer en ellos ocupaciones definidas y de estar dotado de las capacidades de sentir, de decir y de hacer adecuadas a esas actividades” (p. 46).

Los autores consagrados realizan lo que Bourdieu denomina una llamada al orden, haciendo uso de la herramienta más terrible que tienen que es el descrédito “equivalente específico de la excomunión” (2015 109). Silvina Frieri, 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 '90 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” (Frieri 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, la posición subordinada 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 sesentista, 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 el conformismo acrítico hegemónico en la juventud poética de los noventa.

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). En los capítulos 5 y 6 analizaremos de qué forma estos recién llegados al campo, al carecer de capital específico consiguen afirmar su identidad, es decir su diferencia respecto del resto de los actores, en un universo donde existir es diferir.

En síntesis, las repercusiones de la presentación del libro pueden interpretarse como un acontecimiento político, en el sentido que señalara Ema López (2007): “la actividad política manifiesta la pura contingencia del orden, la igualdad de cualquier ser parlante con cualquier ser parlante” (p. 62). La visibilización de los poetas como sujetos políticos requirió de una identidad negativa, guillotinatoria, junto con la fundación de un sujeto a partir de un daño (un sujeto negado u olvidado por la comunidad) que sostiene un argumento de igualdad. En este caso, poetas emergentes, varios de ellos hijos de desaparecidos o asesinados, que ya habían sido olvidados en el plano civil a partir de las Leyes de impunidad de finales de los ’80, pero que en el presente, en un contexto de mayor legitimidad de su lugar de enunciador, vinculado en parte a las políticas impulsadas por los gobiernos kirchneristas (2003-2015), discuten y quieren ser leídos como pares por los poetas reconocidos. 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–, 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 mismo momento de la polémica, recordemos la profusa circulación mediática que se suscitó luego de la muerte de Néstor Kirchner de la lectura que éste hiciera en la Feria del Libro de 2005 del poema de Joaquín Areta¹³⁰. En este marco, la lógica propia del campo poético operó en sincronía con

¹³⁰ Una semana después del fallecimiento del ex presidente Néstor Kirchner, se presentó la primer antología de la colección, a sólo dos meses de la edición del libro de Joaquín Areta que rápidamente se había agotado cuando comenzó a circular la lectura de “Quisiera que me recuerden” en la Feria del Libro de 2005, tratada en el capítulo anterior. Pensamos que el montaje imprevisto entre la figura de Joaquín Areta y Néstor Kirchner condicionó de alguna manera la recepción de la colección y contribuyó a la polémica que se desató con la presentación de *si Hamlet duda*.

la lógica del campo de la política, produciendo múltiples malentendidos o sorderas interesadas que buscaban invisibilizar, como vimos, una posición de poder¹³¹.

Por su parte, las reseñas periodísticas en *Diagonales*¹³², *Página 12*¹³³, *Sudestada*¹³⁴ y *Ñ*¹³⁵ 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, se produce un cuestionamiento dentro de la dinámica propia del campo literario, de los consensos y medios de legitimación pre-establecidos en el mismo.

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” (p. 43).

Pudimos ver hasta aquí, de qué manera sirviéndose de una performance que introduce un elemento histórico y simbólico del ámbito de la política, la guillotina, para

¹³¹ 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)

¹³² Sofia Silva hace hincapié más que en los poetas de los '90 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)

¹³³ Mercedes Halfón 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)

¹³⁴ 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)

¹³⁵ 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”

discutir con un estado actual de la poesía, se produce una confusión de fronteras entre acciones, lógicas y lenguajes de distintos campos. Esta confusión buscada resultó muy productiva en el intento por repolitizar el campo de la poesía. Tal como vimos, cuando un grupo de antagonistas responde, la acción pasa a ser interpretada como un golpe de Estado en la República de las Letras y no como una insurrección. En la construcción de Los Detectives como “los poetas kirchneristas” que realiza un sector dominante del campo, se intenta discutir con la formación cultural denunciando su heteronomía pero apelando a argumentos heterónomos. 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 (p. 416).

En este sentido la violencia simbólica de la guillotina es directamente proporcional a la violencia simbólica de quienes hacen un llamado al orden y definen autoritariamente las fronteras del Valor. Si tomamos este análisis de Bourdieu, vemos que Los Detectives Salvajes no intentaban un “golpe de Estado” apoyados por el brazo político del kirchnerismo, aunque paradójicamente los poetas y críticos que reaccionaron con crispación a su provocación sí gravitan en el campo haciendo uso del poder económico y de prensa que les confiere la relación con el oligopolio *Clarín*.

De este modo, el objetivo de la colección fue más bien insurreccional, buscando luchar por demandas que considera legítimas y necesarias se propuso visibilizar algunas cuestiones que le interesaban en particular, como por ejemplo la violencia institucional en la sociedad de la posdictadura. De esta manera atienden a problemas específicos del campo con un lenguaje que utiliza figuras, imágenes y discursos sacados del ámbito de los derechos humanos. Esta apuesta contribuye a repensar nuevos entrecruzamientos entre arte y vida y prepara el terreno para el segundo hito de la formación, la presentación de *La Plata Spoon River*, antología que propone de manera complementaria una insurrección poética en el campo de la política.

2. La poetización de la política

“Rehusad la simetría a buen seguro
intervenid en el conflicto
de puntas que se disputan
en la más torionda de las justas
el salto por el ojo de la aguja!”

César Vallejo, *Trilce* (1922)

La segunda antología, *La Plata Spoon River* (2014), fue diseñada a partir de la conformación de un archivo que intentó dar testimonio de la vida de las víctimas fatales en la inundación de La Plata ocurrida el 2 de abril de 2013¹³⁶. El título hace alusión a *Spoon River Anthology* (1915) de Edgar Lee Masters, libro que reúne 244 epitafios del cementerio de una ciudad imaginaria en Illinois¹³⁷ 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

¹³⁶ Acciones de memoria semejantes fueron realizadas sincrónicamente en Argentina y Latinoamérica. En 2014 el Museo de la Memoria de la ciudad de Rosario comenzó a desarrollar el proyecto “Dejame que te cuente”. La institución se propuso editar artesanalmente textos en los que se narran y elaboran algunos aspectos de la vida de los ciudadanos desaparecidos o asesinados en dicha ciudad durante la dictadura. Cada ejemplar es único como única fue la vida que se intenta recordar y homenajear y forman parte de la muestra permanente del Museo. Los libros producen un fuerte impacto estético porque relaciona los escritos, encargados a poetas o escritores reconocidos, con imágenes fotográficas intervenidas, collages, etc. En México en 2013 se desarrolló un proyecto semejante con la publicación del libro *72 migrantes* coordinado por Alma Guillermoprieto. Allí se pidió a periodistas y narradores que contaran la vida de setenta y dos migrantes de Centro y Sudamérica asesinados en un rancho de El Huizache, Estado de Tamaulipas, en agosto de 2010. El libro se propuso devolverle la identidad a estos seres anónimos y en los casos en los que las víctimas no pudieron ser reconocidas, prácticamente la mitad, se dio vía libre al escritor para que imaginara y narrara una vida posible.

¹³⁷ 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).

que acarrear los negociados entre la política y los monopolios inmobiliarios que construyen sin ningún tipo de control.

En esta antología participaron poetas¹³⁸, pero también periodistas y narradores. Consta de 76 poemas que recuperan la voz de 76 víctimas¹³⁹. 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.

La iniciativa significó una apuesta por reconstruir los diálogos con la tradición de los sesenta simbolizada en la figura de Gelman –el cuál fue como veíamos antes justamente el más combatido en los poemas de *si Hamlet duda*-. No era sólo la búsqueda de cierto capital simbólico que les podría llegar a aportar el autor al interior del campo lo que buscaban los editores, sino la reconstrucción de un tejido entre distintas tradiciones poéticas. Gelman publica en 1969 *Traducciones III. Los poemas de Sidney West*, un texto que es una reescritura del libro de Masters pero también la reivindicación de un poeta que tenía una escasa circulación en el país por entonces. Como estudió Porrúa (1997) esta reescritura se encuentra extrañada a partir de la utilización de un tono y figuras que remiten a *Los Cantos de Maldoror* de Lautreamont, obra reivindicada por la generación del '50 pero que no se correspondía con la búsqueda de los poetas sociales o coloquiales de los sesenta. La antología de Axat se destaca dentro de esta serie por la utilización en los títulos de nombres que presentifican a personas reales, mientras que en el libro de Masters la voz de los muertos utiliza la primera persona bajo un nombre ficticio, y en los poemas de Gelman predomina la tercera persona que aparece tematizada en la figura del “traductor” que

¹³⁸ 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.

¹³⁹ 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>

hilvana la serie de poemarios que produce el autor en la segunda mitad de los sesenta¹⁴⁰, aunque el foco está puesto en los animales u objetos que sintetizan la vida del fallecido.

La Plata Spoon River ratificó el lugar de la colección en el panorama de la poesía actual –de hecho los años de mayor actividad para el grupo fueron entre 2010 y 2014, entre las presentaciones de las dos antologías-. Este dinamismo hizo que amplíen la convocatoria a poetas¹⁴¹ pero también reafirmó el puente entre pasado y presente que con esta publicación fue más allá de lo familiar y generacional, para dialogar con los muertos y silenciados que fueron afectados por las instancias estatales ante una catástrofe climática.

Axat se ve implicado en el caso de las inundaciones a partir de su trabajo como Defensor en el Fuero Penal Juvenil:

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 Ministerio 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 a 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*, que la justicia tenía 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... Y *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..." (Entrevista a Axat 28/02/2018).

¹⁴⁰ La serie comienza con "Traducciones I. Los poemas de John Wendell" (1965-1968) y "Traducciones II. Los poemas de Yamanocuchi Ando" (1968). Ambos fueron publicados en la edición aumentada de *Cólera buey* (1971) realizada por La Rosa Blindada.

¹⁴¹ Explica Axat en una entrevista: "Nuestra idea era no sólo ir a buscar los vestigios de la historia, sino también hermanos de la poesía. No necesariamente tienen que compartir la misma estética que nosotros, pero sí la idea de búsqueda. Ambas antologías indagan en un sentido que tenga que ver con lo político. *Spoon River* encuentra poetas que se atreven a hablar de un hecho traumático. La negación de las muertes vinculadas a una cultura del terror y a la identidad de personas que están muertas" (Huergo 2014).

El diseño de la antología constituye un archivo que en términos de Derrida (1997-b) “es una construcción presente que nos incorpora y nos lanza siempre a su porvenir incierto” (p. 14), que pone en entredicho la legitimidad de las políticas de memoria impulsadas por los gobiernos kirchneristas ante el intento de ocultar lo sucedido el día de la inundación. En este sentido, se pone de manifiesto lo que Daniel Alvaro (2008) retomando a Giorgio Agamben señala a propósito del carácter necesario pero a la vez insuficiente de toda política de memoria, aún estableciendo las condiciones mínimas para la posibilidad de la justicia, esta es perfectible hasta el infinito, no así la Justicia que escapa del tiempo lineal de la hegemonía y que habita el porvenir.

En esta operación, Los Detectives recurren a la prosopopeya para dar voz a los muertos negados y ocultados por el Estado provincial. Esta acción de memoria democratiza y expande nuevamente la categoría de víctima con la que trabajan Los Detectives para denunciar los casos de violencia institucional, pero además para presionar al Estado a que reconozca el derecho de esos ciudadanos y de sus familiares¹⁴², haciendo confluir el reclamo de no olvido con el de justicia¹⁴³. En este pedido de justicia radicaría la potencialidad de una acción poética para desarticular el discurso del poder, acción que encubre una concepción de la poesía como medio de acceso a la verdad que no puede ser dicha por el periodismo, por la política ni por el discurso jurídico. La poesía como medio de resistencia y develador de las relaciones de poder que permanecen solapadas y se reproducen constantemente en la interacción social. Eugenia Straccali, en un texto leído con posterioridad en una presentación realizada en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de La Plata planteaba algo semejante:

La memoria poética que es perceptiva y luminosa, irrumpe en el escenario social para la recuperación de la verdad. Se enfrenta a las voces que emergen del imaginario que el Estado ha planificado como su memoria monumental, única y verosímil. La memoria estatal esgrime una única voz que responde a un libreto controlado y estudiado para ser repetido

¹⁴² 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.

¹⁴³ Como advirtió Josef Yerushalmi (2002) a propósito de la tradición judía, el antónimo del olvido no es la memoria sino la justicia

mecánicamente, certificado, y opera como máquina siempre en *off*, voz falaz e impostada, sistemática, organizada según reglas mnemotécnicas, voz que arma listas de muertos (Straccali 2014)

Como veíamos a propósito de la primera antología, para Rancière (1996) la política aparece cuando el orden de la dominación es interrumpido. Los “excluidos” e “invisibles” hacen pública “la parte de los sin parte” en el corazón de un orden policial. Es esta revelación la que subvierte el orden y nos ubica ante la política, bajo el argumento o principio de igualdad: somos todos iguales. Hasta que esos excluidos no hacen público ese argumento, no representan una amenaza real para el orden. Aquella visibilidad marca el inicio de la política y el surgimiento de lo que Rancière denomina “desacuerdo”. Desde esta perspectiva, la política es el resultado de la puesta en escena de este desacuerdo o conflicto entre aquellos a los que les era negada la palabra pero la usurpan para demostrar esa exclusión. 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.

La convocatoria a poetas y lectores se realizó vía mail y a través del blog de la colección por medio del siguiente texto:

Estimado/apoeta:

Usted ha sido invitado a escribir un poema en función del nombre de una de las (hasta ahora) setenta (70) víctimas de la inundación. Es decir, por ahora serán setenta poetas (esa es la cifra que la policía y la justicia han reconocido por ahora), a menos que la cifra de víctimas reconocidas crezca, con lo cual el volumen de la antología y los poetas también. Si el poeta acepta el proyecto, le será asignado el nombre de una víctima de acuerdo al listado provisorio que la justicia ha oficializado hasta ahora: Siguiendo la idea del poeta norteamericano Edgar Lee Masters, cada poema será libre, pero funcionará como epitafio o la voz de la persona víctima de la inundación. El poema llevará como título el nombre a manera de homenaje. No es necesario que los poetas vivan en la Ciudad de La Plata. Cuando reciban este mail, deben responder que aceptan la propuesta. Entonces les será asignado un nombre y apellido (el título del poema), y se le solicitará que remitan el poema en el término de 7 (siete) días, junto con una biografía de no más de cuatro líneas. El poema será escrito en letra Times New Roman, tamaño 12, y la extensión será de una carilla como máximo.

Saludos cordiales,

Julián Axat.

Cabe aclarar que cuando los interesados le escribieron, Axat les asignó sólo el nombre de uno de los muertos identificados en la causa investigada por el juez Luis Arias, no envió a los poetas que querían participar ningún dato biográfico de las víctimas de la inundación.

De esta manera, el editor intenta no determinar las escrituras confiando en el poder de presentización de la literatura. Walter Benjamin (2011) propone la noción de presentización (*Vergegenwärtigung*) en un ensayo sobre Julien Green para hacer alusión a una expresión misteriosa de la experiencia histórica. Para el autor, la presentización es un acto de magia que se opondría a la simple representación por medios convencionales, por ejemplo la noticia periodística.

Esta apuesta se sostiene también desde el diseño: la tapa cuenta con una fotografía que nada tiene que ver con los acontecimientos ocurridos en La Plata, sino con la inundación de New Orleans en 2005. Intuimos que portar una imagen de una tragedia tan cercana podía llegar a ser chocante para los familiares de las víctimas, motivo por el cual preguntamos a Dameno acerca del por qué de esta elección:

en realidad en ese momento buscabas imágenes en internet y aparecían imágenes con mucho error de epígrafe, me acuerdo que nos pasó que encontramos esta imagen que nos parecía zarpada y en muchos sitios aparecía como que era de La Plata, no sé si uno ahora no busca y pasa lo mismo. Nos pasó que nos gustaba y la verdad que yo ahora le pongo mucho más sentido, el sentido principal fue ser arbitrario y que represente también esto, porque nosotros no estamos hablando de Nueva Orleans pero (...) nos parecía que la imagen que representaba la inundación tampoco tenía que ser La loma, Barrio norte o Plaza Moreno pero en verdad eso fue lo que nos dijimos nosotros para convencernos de tomar una decisión arbitraria (...) lo que sí debatimos un poco fue escapar al golpe bajo. Ahora me estoy acordando que apareció en las charlas, no ver 10 y 32. Despersonalizarlo un poco. Yo lo veo como una lógica de corrimiento, que no sea la foto de acá. Pero siendo sincero, lo primero fue decir qué zarpada esta toma y ahí empezó el debate (Entrevista a Dameno 23/03/2018).

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. En este sentido se asiste a una construcción política de la estética, que logra 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). En las distintas reseñas que aparecieron en los medios de comunicación tuvo una preponderancia inhabitual la publicación de poemas completos, una recepción totalmente distinta a la que tuvo la antología anterior. De hecho, quienes más repercusión produjeron fueron los medios hegemónicos: en el diario *La Nación* en la sección de política, Hugo Alconada Mon¹⁴⁴ le dedicó una página, mientras que *El día*¹⁴⁵ y *Clarín*¹⁴⁶ ofrecieron reseñas en las secciones de cultura y literatura.

El libro se presentó el 02 de abril de 2014 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 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. De esta manera, se convocó a los vecinos a participar de un foro ambiental, de un foro social, de uno sobre justicia y de otro sobre derechos humanos. Además hubo intervenciones artísticas, fotográficas en todos los alrededores de la plaza, así como mesitas 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.

La presentación de la antología por parte de Julián Axat se dio alrededor de las 16 hs. en una actividad que se tituló *Desbordes*¹⁴⁷ y que consistió además en la presentación de otros libros relacionados con la inundación: *Agua en la cabeza* (2014), una antología de relatos, poemas, crónicas e ilustraciones realizada en conjunto por Pixel Editora y Club Hem, *Lo que el agua no encubrió* (2014) de Soledad Escobar y Gabriel Prósperi y *El agua*

¹⁴⁴ <https://www.lanacion.com.ar/1677432-a-un-ano-de-la-inundacion-en-la-plata-un-libro-de-poesia-homenaje-a-las-victimas>

¹⁴⁵ <https://www.eldia.com/nota/2014-3-30-las-voces-de-los-sin-voz>

¹⁴⁶ https://www.clarin.com/rn/literatura/poesia/La-Plata-Spoon-River-poesia_0_HJ1H8QCqPXg.html

¹⁴⁷ Entre los organizadores del evento se encontraban editoriales, revistas, Ongs y grupos de artistas: Pixel editora, Club Hem Editores, Libros de la Talita Dorada, La Grieta, Estructura Mental a las Estrellas, Radionautas, Tinta Verde, Colectivo de Curadores, Colectivo Libélula, Volver a Habitar, ARECIA, De Garage, La charlatana, Otro viento, La pulseada y Anred.

bajó, las marcas quedan de la Asamblea vecinal de Plaza Castelli. Es interesante la posibilidad que ofrece el evento, al hacer confluir de manera colectiva en lo que fue la conformación provisoria de una red conformada no sólo por editoriales y revistas sino también por escritores que trabajaban desde otras perspectivas la misma problemática, de convertirse en un hito para la inserción de la formación de Los Detectives dentro del panorama de la edición y la escritura platense. En el acto central de las 18 hs. los poetas antologados leyeron junto al juez Arias algunos de los poemas dedicados a las víctimas¹⁴⁸. Este hecho político que constituye la presentación del libro, surge de la necesidad de pensar nuevos ámbitos para la producción poética –que ya había manifestado Axat bajo el seudónimo de Barret cuestionando la performance de *si Hamlet duda*-. 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 acto del 2 de abril, Julián Axat presenta la antología como un libro político y lo concibe como una sentencia judicial anticipada, un acto de justicia poética. El proyecto es un intento de dar una nómina más verdadera de las víctimas que reconoció el Estado y aunque se sabe provisorio discute con el poder político a través de la voz de los poetas.

Y aquí nos acercamos a los problemas que presenta la poesía en tanto experiencia codificada con el testimonio jurídico. Julián Axat retoma de *Justicia poética: la imaginación literaria y la vida pública* (1997) de la filósofa norteamericana Martha Nussbaum, el análisis que ella realiza de la sentencia de un conjunto de jueces norteamericanos que fallaron en problemas en los cuales el poeta Walt Whitman fue citado en abundancia por la jurisprudencia:

Nussbaum trabaja la imagen de la poesía en las sentencias judiciales, pero no la imagen plástica, sino las imágenes que producen las figuras poéticas en las sentencias para aquellos que las leen. Porque estos jueces quieren que la gente entienda sus sentencias y que las puedan leer. Incluso, utilizan los versos en los fallos, citan a poetas de manera que la gente común pueda entender lo que el Derecho dice. Yo retomo estas ideas y las aplico a las problemáticas de la poética del derecho en la Argentina. Me pareció muy interesante, ya que uno de los grandes problemas del Derecho argentino es que la gente no lo entiende porque está escrito en latín, en

¹⁴⁸ Una superposición trágica de dos espacios y tiempos se produjo cuando leyó su poema Ramón Inama, hijo de un militante popular desaparecido e integrante de H.I.J.O.S. que la noche de la tragedia perdió a su abuela Lucila Ahumada de Inama, una de las fundadoras de Madres de Plaza de Mayo, .

un lenguaje de códigos que solo podés entender si estudiaste Derecho. Entonces, el gran problema es que no está escrito en lenguaje vulgar. Lamentablemente, estos señores que se llaman abogados inventaron un lenguaje para comunicarse entre ellos y, de esta manera, impedir que la gente pueda hablar el derecho. Así es que en el libro de Nussbaum aparecen jueces-poetas- románticos, que recogen esta idea de volver al lenguaje vulgar e, incluso, de utilizar la poesía, la música, los cantos y las letras de las canciones para poder decir el derecho. (...) Eso es también parte de la democratización de la justicia: volver a un lenguaje entendible por todos (Dameno 2016 139).

Si bien puede resultar discutible la transparencia que le asigna Axat al uso del lenguaje poético, salvo si pensamos en poetas que trabajen sobre el coloquialismo y usos metafóricos folklóricos, es muy interesante esta idea de la jurisprudencia estadounidense para dotar de sentido determinadas situaciones que en el marco de una declaración producen una apertura interpretativa dentro de la escena judicial¹⁴⁹. Por ejemplo, es común en los juicios que familiares o compañeros que declaran en calidad de testigos lean o reciten algunos versos a modo de homenaje, como reposición histórica de un contexto o proyecto político que no se pudo desarrollar, como reposición de la figura de la víctima y homenaje póstumo, o como en el caso de algunos hijos, para significar una lucha que ha llegado luego de interminables dilaciones y resistencias a su fin, en el caso de que logren tener en el banquillo de los acusados a los responsables del asesinato de los progenitores. De la misma manera, *La Plata Spoon River*, como una sentencia judicial, ofrece una interpretación colectiva de lo acontecido. 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 y propone en cambio 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.

¹⁴⁹ En el capítulo 4 veremos cómo Vezzetti (2015) sospecha y cuestiona esta utilización por parte de la jurisprudencia de la palabra poética en una postura contraria a la de Axat. En ese trabajo critica la utilización que hace el Juez Carlos Rozanski de la idea de irradiación de los efectos de la tortura en el cuerpo social, la cual toma de una obra de teatro de Osvaldo Pavlovsky *El Señor Galíndez* (1973).

En este sentido, es interesante la explicación que les daba Axat a los poetas que no querían participar de la antología:

Poetas de todos los colores me escribieron, me felicitaron o me decían que les gustaba la idea pero no les daba, que se enfrentaban a un silencio o que era un atrevimiento muy fuerte. Otros directamente me escribieron para insultarme, diciendo que eso no podía ser. A todos les respondí que yo era hijo de un desaparecido y una desaparecida y que si alguien quería escribir un poema con su nombre no me podía oponer. Eso me mostró un poco el estado del campo de la poesía actual. Los que se atreven, los que no¹⁵⁰, la poesía civil, la poesía de salón, los descomprometidos y aquellos que se comprometen de golpe (Huergo 2014).

Aquí el autor aprovecha para derivar la disputa política a las repercusiones y conflictos que se dan en el campo de la poesía y que habían quedado en evidencia con la primera antología. En la nueva coyuntura política, ¿cómo los poetas pueden comprometerse ante un problema público? ¿les interesa intervenir o en su concepción de la poesía este acto representaría un cruce de fronteras? Significativamente, una de las colaboradoras en el proyecto es la poeta y crítica literaria Anahí Mallol, perteneciente a la generación del noventa que comenzó publicando en *Siesta* (*Postdata*, 1998 y *Polaroid*, 2001) y reunió varios de los primeros ensayos celebratorios de esta poesía en *El poema y su doble* (2003). De alguna forma el espacio que crean Los Detectives es susceptible de acoger o de motorizar nuevas búsquedas estéticas y políticas en autores de la generación poética con la que se enfrentan¹⁵¹. Por otra parte es interesante este comentario final de Axat porque da cuenta de la postura ética que guía sus procedimientos formales a la hora de escribir y que

¹⁵⁰ Como señala Bourdieu, las tomas de posición (obras, manifiestos, manifestaciones políticas) son el resultado de un conflicto permanente. Cada toma de posición se define respecto al universo de las tomas de posición y respecto a la *problemática* como espacio de los posibles que están indicados o sugeridos; recibe su valor distintivo de la relación negativa que le une a las tomas de posición coexistentes a las cuales se refiere objetivamente y que la determinan delimitándola (p. 345).

¹⁵¹ Otra poeta que también participó de la antología *si Hamlet duda, le daremos muerte* y que comenzó a publicar en los noventa fue Alejandra Szir. La autora ganó una mención en el Segundo premio Hispanoamericano de *Diario de Poesía* en 1997 y por recomendación de Daniel García Helder editó su primer poemario *Extrañas palabras* (1998) bajo el sello Siesta de Marina Mariasch. Cuando la entrevistamos, expresó que debido a que vive en Holanda su vínculo con los grupos poéticos nunca fue muy profundo, se le hizo dificultoso seguir lo que se fue publicando en Argentina y las polémicas producidas, aunque reconoce haber leído algunas zonas de la poesía de los noventa: “Es difícil. Creo que alguna conexión con la poesía de los noventa tengo, pero por mi situación nunca estuve realmente en un grupo. Yo me fui definitivamente en el '94, pero ya había estado un año viviendo afuera desde mediados del '92 hasta mediados del '93. Mi tema es que yo soy de los noventa, por lo menos en edad. Incluso también con esto [señala *Extrañas palabras* (1998)] 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 (...) 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 a Argentina cada tanto 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” (Entrevista a Szir 02/11/2018).

estudiaremos de manera detenida en el capítulo 6. La desaparición forzada no fue la tragedia de una persona, no fue la tragedia de una familia, sino que le ocurrió a toda la sociedad y es necesario que no sólo las víctimas dialoguen con la generación del setenta sino que es una deuda colectiva en la que debe fundarse toda política pensada desde el presente.

A lo largo de esta primera parte hemos abordado la inserción de la editorial Libros de la Talita Dorada dentro del contexto de la edición contemporánea alternativa de poesía. Intentamos identificar continuidades con la edición de los noventa pero también prácticas de edición residuales en términos de Williams, es decir cercanas a la edición de los ochenta, lo cual nos llevó a preguntarnos si hubo en realidad algún cambio en la propuesta de La Talita Dorada más allá de los promovidos por la colección Los Detectives Salvajes. Ésta además forma parte de un fenómeno extendido en la década del 2000 de edición y recuperación de los escritores e intelectuales de la generación del sesenta-setenta desaparecidos o asesinados por el Estado genocida.

En el segundo capítulo, hemos indagado en la posibilidad de conceptualizar la colección como un territorio de memorias que se sostiene en la construcción de un archivo poético de la militancia de los setenta en diálogo con las producciones poéticas contemporáneas. Nos hemos preocupado además por develar de qué manera la acción de memoria que proponen los editores produce cambios en sus escrituras y da lugar a lo que denominamos poéticas archivísticas. De esta manera, un trabajo de memoria determinado produce efectos sociales impensados para quienes lo promovieron y excede el campo literario para desencadenar una serie de implicancias políticas concretas, ineludibles a los sujetos históricos que habitan el presente de su efectucción, por ejemplo, el posicionamiento de los integrantes de una formación cultural periférica, generacionalmente joven dentro del campo literario argentino.

En este último capítulo, nos propusimos una interpretación de las poéticas de hijos de desaparecidos a través del análisis de sus posicionamientos en el campo de la poesía argentina, pero también en el de la política, una vez que se constituyó una formación

cultural que promovió distintas intervenciones, dos de las cuales consideramos relevantes con motivo de la presentación de las dos antologías analizadas.

Como vimos hasta aquí, la colección instituye diferentes mecanismos de yuxtaposición a partir de las publicaciones, las notas de los editores, las semblanzas y la política editorial que adoptan produciendo encuentros, o fundando una tercera dimensión espacio-temporal, un entrelugar, que no se corresponde del todo ni con los '70 ni con los 2000. Tal como veremos en el próximo capítulo, en los distintos poemarios de hijos de desaparecidos se configuran de manera recurrente tópicos que dan cuenta de una identidad en constante construcción, que establece un fuerte anclaje con ese pasado traumático.

Así es que nos ocuparemos de analizar, en primer lugar, los problemas que atañen al abordaje desde la crítica literaria de las poéticas de hijos de desaparecidos: ¿podemos hablar de un corpus de poesía definido por aspectos biográficos de los autores? ¿se puede pensar en Segunda generación para referirse a los hijos? ¿tiene alguna productividad pensar sus intervenciones bajo el concepto de posmemoria que propone Marianne Hirsch y los estudios culturales alemanes y españoles que incorporaron rápidamente su propuesta? ¿qué particularidades tienen las poéticas que nos proponemos analizar? ¿podemos alejarnos de la idea de testimonio en su lectura? ¿despolitizamos estos escritos si no pensamos estas ficciones como testimoniales? ¿es productiva la categoría de trauma? ¿si es así en qué casos podríamos leer procedimientos relacionados con ella?

Finalmente dedicaremos los últimos capítulos a los libros de poesía que publicaron en la colección hijos e hijas de militantes políticos perseguidos antes y durante la última dictadura cívico-militar.

SEGUNDA PARTE

Poéticas de hijos e hijas de militantes políticos perseguidos

Capítulo 4

Problemas teóricos y metodológicos para el estudio de la poesía de hijos e hijas

“Sólo tenía veinte años, pero mi memoria era anterior a mi nacimiento.
Estaba seguro, por ejemplo, de haber vivido en el París de la Ocupación
ya que me acordaba de algunos personajes de aquella época
y de detalles ínfimos y perturbadores de esos que no menciona
ningún libro de historia.
Y eso que intentaba luchar contra la fuerza de gravedad que tiraba de mí hacia atrás”

Patrick Modiano, *Livret de famille* (1977)

El presente capítulo funciona como introducción a lo que desarrollaremos en los próximos capítulos. Nos proponemos presentar aquí algunas reflexiones en torno a cuatro nudos problemáticos a los que se enfrenta, según entendemos, nuestra investigación y ante las cuales resulta necesario justificar definiciones teóricas y decisiones metodológicas. En función de nuestro objeto de estudio, resulta necesario indagar y problematizar estas cuestiones antes de avanzar en el análisis de las poéticas de hijos.

En principio, ante la pregunta acerca del tipo de corpus que seleccionamos, se presenta el problema de la particularidad de su conformación, más allá de las experiencias biográficas de cada autor/a. En estos jóvenes la búsqueda de respuesta y los modos de elaborar la experiencia biográfica a través de la escritura de poesía se relaciona con la experiencia –inconclusa– de la pérdida/ausencia de los padres a causa de la persecución política y el genocidio. Precisamente, es en esa relación con el pasado –que sintetiza la cita de Modiano– y en la elaboración poética de una experiencia de la que no se había hablado, que vislumbramos “lo emergente” de nuestro corpus de estudio. Consideramos que lo singular de esta literatura se hace visible en hallazgos formales y estilísticos novedosos para escribir los setenta que no estaban presentes en otras producciones del campo literario a las que, por otra parte, se enfrentan quienes integran la formación de Los Detectives Salvajes como grupo.

En segundo lugar, optaremos por un marco teórico que ante los complejos vínculos que se producen entre la poesía y lo testimonial nos permitiría abordar los poemarios en tanto proyectos estéticos autónomos, para evitar de esta manera una actualización de la

teoría del reflejo formulada en su origen por León Trotski (2014), que encontramos con frecuencia en los supuestos teóricos de la crítica que aborda la literatura producida por hijos (aún cuando no se remitan al intelectual ruso). En tercer lugar, y en relación con el punto anterior, discutiremos la categoría de trauma, que debido a su uso acrítico, termina despolitizando los textos del corpus que estudiamos y contradiciendo a la idea misma de genocidio. En este sentido, propondremos la noción de “catástrofe identitaria”¹⁵², retomando una tradición dentro del ámbito de la psicología de grupos, que prefiere pensarla no como una categoría individual que se aplica a un problema social. Por último, discutiremos el uso del concepto de posmemoria para pensar las obras de la generación de hijos y sugeriremos la noción de “memorias abrasibas” para dar cuenta de sus particularidades.

1. El corpus “literatura de hijos/as”

En este apartado, abordaremos dos cuestiones: por un lado, si es posible caracterizar una literatura de hijos e hijas, y por otro lado, en caso de que este fenómeno sea observable, cómo abordar nuestro corpus de estudio, la poesía producida por hijos e hijas de desaparecidos dentro de la colección Los Detectives Salvajes. Este recorte ¿se justifica en ese otro corpus más amplio o por el contrario porta características susceptibles de ser estudiadas en su especificidad?

A propósito de lo que se ha dado en llamar “literatura de hijos de desaparecidos”, algunas de las preguntas que surgen a la hora de encarar nuestro trabajo son hasta qué punto un elemento biográfico puede ser un factor diferenciador entre su producción y la de sus pares, cuáles son las características reconocibles en la literatura de hijos, ¿hay algún reservorio de experiencias de vida compartidas en las que las expresiones artísticas de una misma generación se tocan? ¿Qué diferencias en relación a otros escritores o poetas argentinos encontramos en la forma de abordar los años de la dictadura o de interrogar la

¹⁵² En el campo de la psicología de grupos René Kaës y Janine Puguet (1991) la denominan “catástrofe psico-social”, mientras que Vicente Galli (1991) “catástrofe identificatoria”. El sociólogo Gabriel Gatti (2011) prefiere llamarla “catástrofe del sentido”.

historia? ¿Los hijos de militantes perseguidos y exiliados que sobrevivieron, no realizan también en sus producciones un balance desde su presente de la derrota de los padres?

Para definir el por qué de nuestro corpus, remitiremos a un intercambio entre Miguel Dalmaroni (2005) y Graciela Goldchluk (2009). En “Historia literaria y corpus crítico (aproximaciones williamsianas y un caso argentino)”, Dalmaroni señala los que denomina a grandes rasgos tres posibles de la crítica literaria en la conformación de un corpus de estudio: el *corpus de autor*, que estaría garantizado por la firma de un autor “construcción no del historiador crítico (o no solo suya) sino de los sujetos y discursos sobre los que el historiador enuncia” (p. 7); el *corpus crítico*, que sería un invento del investigador “no estaba allí, en la historia (no importa si conocida o por descubrir, “canónica” o no), antes de que el crítico la construyese” (p. 12) y lo que 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)” (p. 14). Discutiendo con lo que considera el predominio del segundo modelo dentro de la crítica académica, el autor propone no desconocer las condiciones de enunciación del crítico, ver que sus inferencias son una construcción en cierto sentido, pero que se apoya en significaciones y materiales que provienen del propio contexto histórico.

Goldchluk, en “El archivo por venir o el archivo como política de lectura” (2009), cuestiona la idea de que sea mejor un modo de consignación del archivo –descubierto o inventado- que otro, y en este sentido niega que en el corpus de autor el material esté a la vista. Desde la perspectiva de la crítica genética, establece que la delimitación de este corpus siempre es el producto de un recorte hecho por el propio crítico, mientras que ve la posibilidad de establecer diálogos productivos entre textos desligados de la historia en que se insertan. La autora propone que los tres posibles críticos son tres posibilidades de la ley de consignación que reúne y resguarda los archivos, es decir que siempre está actuando una política de lectura en cada selección y que ésta va a tener efectos inesperados en las leyes de consignación del porvenir.

Para el caso que nos ocupa, Carlos Gamerro en *Facundo o Martín Fierro* (2016) propone una definición de nuestro corpus cercano a la tipología del corpus crítico propuesto por Dalmaroni, en el sentido de que para él, hablar de literatura de hijos de militantes o de desaparecidos:

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 (p. 521)

Sin lugar a dudas, la marca testimonial es definitoria en este corpus. Ahora bien, el trabajo con la autoficción en la narrativa no se reduce sólo a la literatura producida por hijos de militantes setentistas sino que atraviesa a la mayoría de las producciones literarias del período en tanto característica de la época¹⁵³. En todo caso, podríamos pensar las autoficciones de los hijos como un subgénero dentro de un corpus más amplio. Definir el corpus por la biografía del narrador no implica desconocer ciertas características formales que Gamerro señala, y que lo llevan a pensar esta literatura como un género. Al advertir que tarde o temprano éste terminará por autonomizarse de sus condiciones de producción y pasará a definirse principalmente por su forma y por su tema, compara este fenómeno con la gauchesca:

Si la mayoría de las obras de este corpus están regidas por el deseo de fugarse de la condición de “hiji”, Julián López, en su novela, corre afanosamente detrás de ella, tratando de darle alcance a fuerza de lenguaje; su novela bien podría llevar por subtítulo “sobre el deseo de ser hijo de desaparecidos”. Con *Una muchacha muy bella*, el género “novela de hijis” entra en su etapa manierista; este delicado formalismo suele ser preludio del agotamiento del género. La parodia está a la vuelta de la esquina (p. 522).

De manera significativa, Nicolas Prividera, que sospecha de la conformación de este corpus, reconoce no obstante –para criticarlo– ciertas características formales que hacen a este tipo de escrituras:

Lo que encuentro, siempre está mal generalizar, pero lo que me queda como resabio cada vez que me enfrento a esos textos es algo que me irrita mucho y tal vez no sea la mejor postura crítica pero bueno, es algo en el tono, tienen un tono que lo siento infantilizado o infantil. Como una especie de imposibilidad de salir de cierta escena a pesar del *acting* de

¹⁵³ Pensamos en textos como *Un año sin amor* (1998) de Pablo Pérez, *Un final feliz (relato sobre un análisis)* (2009) de Gabriela Liffshitz, *Vivir con virus. Relatos de la vida cotidiana* (2004) de Marta Dillon, *El salto de papá* (2017) de Martín Sivak.

superación, y la superación sería escribir de otra manera en ese punto, pero no con esa especie de ligereza distanciada y un poco abstraída que muchas veces podría confundirse con sí mismo. Creo que es una especie de, en general, y bastante ligado al clima de los '90 que lo prohió, una especie de respuesta en cierto modo reactiva al discurso paterno, y no es superador de ese discurso, eso es lo que me parece. Por otra parte, incluso haciendo una autocritica propia en este punto, me parece complicado pensar en una especie de literatura de hijos, habría que definir qué sería eso y si la novela de Julián López entraría dentro de..., me parece arriesgado. Aunque es cierto que encuentro un tono común, pienso en *Diario de una princesa montonera*, en algunas cosas de Félix Bruzzone (Entrevista a Prividera 03/01/2018).

A este tono que percibe Prividera habría que agregar un aspecto distintivo que señala Gamero en las producciones artísticas de hijos, y que es el hecho de que esquivan una resolución imaginaria de los conflictos, criticando de esta manera que el lector-espectador se retire con la conciencia tranquila¹⁵⁴. Precisamente, es en ese momento, que 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 tibia aceptación social de las leyes de impunidad y los indultos, entre otras cuestiones¹⁵⁵. Volviendo a Dalmaroni, vemos de qué manera “entre *los posibles* de la crítica se cuenta el de asentar nuestras construcciones de corpus en la resistencia específica que nos presentan las prácticas situadas –pasadas o presentes- que

¹⁵⁴ Uno de los ejemplos que utiliza el autor es el de la adaptación cinematográfica de la novela de Martín Kohan *Ciencias morales* (2007), dirigida por Diego Lerman y titulada *La mirada invisible* (2010). Especialmente se detiene en el cambio argumental del final, cuando el personaje de María Teresa, interpretado por Julieta Zylberberg, apuñala con una lima de uñas al preceptor violador Biasutto, interpretado por Osmar Núñez. Más allá de señalar los problemas de verosimilitud y psicológicos desde la perspectiva de la construcción de los personajes que acarrea este cambio, Gamero enfatiza en las consecuencias éticas y político-históricas de la decisión del director de aludir a que la dictadura cayó por la lucha del pueblo oprimido y las instrumentalizaciones de la venganza personal: María Teresa luego de asesinar al violador se aleja del colegio envuelta entre los cantos de la marcha del 30 de marzo de 1982. Dice Gamero: “El de *La mirada invisible* es un final que atrasa treinta años, política y estéticamente. Podría haber resultado tolerable – aunque igualmente malo- en un film de 1984 o 1985, cuando la dictadura era una realidad cercana y todavía temida (‘pueden volver en cualquier momento’) y podíamos solazarnos con la idea de que su derrota había sido un logro del pueblo unido. Es un final catártico en el peor sentido: los espectadores asisten a una resolución imaginaria de los conflictos y salen del cine reconfortados y con la conciencia tranquila” (p. 488).

¹⁵⁵ Si bien el cine de Prividera reúne las características que menciona Gamero, y de hecho éste tiene en cuenta su producción para formular la hipótesis, Prividera es muy crítico de los alcances y limitaciones de esta especificidad, y de la función política que desempeñan las narraciones o films que quedan anclados en la voz de un protagonista niño: “En el cine es peor y es más evidente esa operación porque muchas veces se utiliza literalmente a un protagonista infantil. Y toda la mirada de la película está puesta en esa mirada infantil o jugando desde ese lugar y a mí me parece mucho peor en el sentido de que está trabajando en una cierta identificación en la que el público se compadece del niño inocente y por lo tanto es una postura doblemente cómoda para ese público. Hay algo en esa especie de infancia perpetua que empieza a ser problemático y va a ser problemático en la medida que esa generación crezca. Cuando tenés 20 años de algún modo podés escribir y filmar como adolescente o a los adolescentes, trabajar algún tipo de identificación, pero bueno ya todos tenemos 40 como mínimo” (Entrevista a Prividera 03/01/2018).

interrogamos, esto es en razones cuya consistencia historiográfica puede, lejos de disolverlas, tornar aún más preferibles nuestras elecciones” (p. 17). O sea, más allá de que Prividera en general se muestre crítico de estos textos y Gamarro condene sólo una zona, ambos están de acuerdo en que se enfrentan a producciones que se relacionan con marcas históricas acentuadas y que se expresan en un contexto específico.

Si bien, en este trabajo, nos atenemos a la producción de hijos en una editorial específica, entendemos que alrededor de 2007, año en que comienzan *Los Detectives Salvajes*, se produce una aglutinación de producciones susceptibles de conformar un corpus histórico emergente¹⁵⁶, tal como lo concibe Dalmaroni, que visibiliza las producciones literarias de la generación de los hijos de la militancia setentista. Sólo un año después, Félix Bruzzone edita *76* y *Los topos* dando inicio a una serie de publicaciones en narrativa y poesía de hijos de militantes setentistas. Al interior de esta literatura producida por hijos encontramos determinadas características compartidas que atraviesan a todas las producciones. Entre otras cuestiones que analizaremos de manera detenida en los próximos capítulos podemos mencionar la utilización de desplazamientos y montajes superpuestos de tiempos, las figuras prosopopéyicas, la experimentación formal a partir de elaboraciones discursivas de otros ámbitos, el trabajo con la autoficción, la predisposición a utilizar una configuración estética sobre los setenta por sobre otras alternativas. Así, Silvana Mandolessi (2016) por ejemplo, señala como un rasgo característico en la literatura de hijos la que denomina “configuración lúdica” que “apela al humor, a la ironía, al uso de géneros que se disocian de cualquier representación realista, como el cómic, el melodrama, los

¹⁵⁶ Al mismo tiempo, la colección *Los Detectives Salvajes*, es el resultado de la conformación por parte de los editores de lo que Dalmaroni define como un corpus crítico y un corpus de obra. En el análisis de la colección se nos hace imposible delimitar esta tipología, cuando los editores deciden publicar a Jorge Money, Joaquín Areta, Carlos Aiub, Luis Elenzvaig, José Carlos Coronel, Rosa María Pargas y Luisa Marta Córca, ¿a qué tipo de recorte se están ateniendo? Está presente la recuperación de una obra autoral pero que en cierta forma es, como recuerda Goldchluk, la invención del editor en el momento que decide publicar escritos de un cuaderno personal que circulaba en manos sólo de familiares o de compañeros de militancia. Por otra parte, en ocasiones, Axat y Aiub no editan las poesías completas del autor desaparecido o asesinado, sino que realizan una selección. Hay elementos formales y temáticos en común entre los poetas recuperados, dado que todos formaban parte de una generación con una concepción determinada de la literatura: como reflexión, estetización y acompañamiento de la praxis revolucionaria, de alguna forma mediada por concepciones románticas de la voz poética. Por lo tanto, resulta más pertinente pensar junto con Goldchluk, la conformación de la colección como una política de lectura y selección que mezcla las tres leyes de consignación descritas por Dalmaroni, y en la que ninguna es superior a la otra, sino que están puestas en función de una política editorial y una política estética que promueve la formación cultural en su discusión con los noventa en poesía.

cuentos infantiles, ciertas estrategias de la ciencia ficción” (p. 195). Sin embargo la autora no plantea que una configuración estética excluya a otra sino que ambas pueden encontrarse en la misma obra, simplemente señala una recurrencia formal habitual que lee en las poéticas de hijos, la cual le permite pensarlas como parte de un corpus al menos novedoso.

Ahora bien, con respecto al corpus de esta tesis, el estudio específico de la colección *Los Detectives Salvajes* permite interpretar y seguir indagando en los aspectos más característicos de este corpus amplio en lo que hace a la poesía. Para este caso específico, consideramos que parte de la construcción del yo poético asume las marcas identitarias que produjo el genocidio y no solo las tematiza o las pone en ficción, como sí ocurre en el caso de la narrativa. En los poetas hijos nucleados en *Los Detectives Salvajes* pueden identificarse cinco características fundamentales: 1- Logran constituirse como grupo, irrumpen desde un posicionamiento colectivo, mientras que los hijos que escriben narrativa, por el contrario, permanecen más atomizados en sus formas de relacionarse, 2- La actitud crítica manifiesta respecto de la propia producción¹⁵⁷, 3- Un intento de pensar la propia escritura situada históricamente y como producto del diálogo con distintas tradiciones de la poesía que se reconocen como tal, 4- La utilización de la prosopopeya como figura semántica que atraviesa a todos los poetas, 5- El gesto de provocar discusiones políticas públicas que saquen a la poesía del *guetto* del grupo de amigos, en un intento por socializar su potencialidad emancipadora. Estas características, tal como adelantamos a propósito de las polémicas de *si Hamlet duda, le daremos muerte*, entran en tensión con ciertos rasgos dominantes en la poesía escrita desde la década de los '90 a esta parte. Por ejemplo, la

¹⁵⁷ Quizá el rasgo más distintivo de la formación de *Los Detectives Salvajes* sea el profundo sentido crítico sobre la propia práctica de escritura. A propósito de esta cuestión que tendría que ser la más extendida entre quienes aman su oficio dice Mariano Pérez Carrasco en *Hablar de poesía* n° 27: “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 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” (citado en Bustos 2018).

tendencia a no cultivar un pensamiento crítico, a no reconocer tradiciones en las que situar la propia obra, a escribir sólo sobre el presente inmediato, un gesto de socialización restringida de la palabra poética que cierra las puertas a los no iniciados. En algunos casos incluso contradicen la máxima poética de Juan Gelman (2011) “Toda poesía es hostil al capitalismo” (p. 158) con una fuerte identificación con las políticas neoliberales. De esta manera la colección permite concebir su proyecto como novedoso dentro del ámbito de la poesía, por lo tanto consideramos que luego de su estudio podremos establecer generalizaciones que nos permitan comparar otras poéticas de hijos por fuera de la colección o incluso otros proyectos editoriales ideados por ellos.

Asimismo, nos podemos preguntar por qué esta asociación en un grupo ocurrió en la poesía y no en la narrativa¹⁵⁸. Entendemos que el campo de la poesía, al ser más pequeño y no estar tan mediado por los intereses del mercado –como en el caso de la novela–, habilita una superposición entre la figura del autor y del lector, la cual se asienta en las nuevas formas de socialización de la palabra poética que surgen al comienzo de la década del noventa, tal como vimos en el capítulo 1. Estas formas reducidas de socialización de escrituras y lecturas llevaron a los hijos a establecer su propia comunidad de identificación y referencia.

Sin embargo, también debemos analizar si esta renovación temática y las consecuencias formales que vehiculizan *Los Detectives Salvajes* no estaba ya presente en la poesía previa o en ciertas zonas de las realizaciones en verso de los noventa o fue un

¹⁵⁸ El 13 de abril de 2018 en la Biblioteca pública de la UNLP se inauguró una muestra de objetos pertenecientes al poeta desaparecido Daniel Omar Favero. La presentación del evento se desarrolló en una mesa titulada *Poesía y dictadura*, en ella Julián Axat –uno de los ponentes– esbozó una hipótesis que nos pareció muy interesante y que deberíamos verificar. Según el editor en poesía hubo una especie de repliegue generacional, de llamado a silencio de los poetas de los sesenta, de retiro a las catacumbas que posibilitó de alguna forma una posta generacional sin amarras con la tradición. El caso que seguramente ha tenido presente Axat es el de Néstor Mux, quien dejó de escribir poesía y recién retomó su escritura en la década del 2000 con la ayuda de José María Pallaoro. Podemos sumar otros poetas que si bien no dejaron de escribir y publicar, prácticamente no incidieron en los debates del campo de la poesía de los noventa a esta parte, pensamos en Alberto Szpunberg, Juan Gelman, Alberto Pipino, poetas que se quedaron en la patria del exilio o que volvieron más tarde. Algo diferente a lo que ocurrió en la narrativa donde figuras como Ricardo Piglia, Juan José Saer, David Viñas o Liliana Heker siguieron ocupando la escena pública, provocando nuevas disusiones y debates literarios. Por ejemplo, las intervenciones periodísticas o de opinión de Gelman se circunscribían más a la política que a la escena literaria. Esta hipótesis permitiría explicar por qué los poetas de los noventa encontraron un espacio vacante, en el que prácticamente no tuvieron que dar ningún debate generacional trascendente. Incluso, en algunos casos, fueron ellos mismos quienes tuvieron que recuperar y reponer la obra de poetas que reconocieron como padres o madres, el caso de Giannuzzi, Zelarrayán y Pizarnik como los más emblemáticos.

“descubrimiento” si se quiere de los autores que estudiamos. Nuestra hipótesis es que los poetas sobre los que trabajamos hacen confluír en sus producciones y actualizan críticamente, dos líneas temáticas de la poesía argentina que en 2001¹⁵⁹ renovaron algunos desarrollos de las poéticas noventistas: una politización de los cuestionamientos a la institución familiar ya visibles en el transcurso de ésta década y un énfasis en la poesía como intervención política en el presente. Encontramos una formalización verdaderamente interesante y original en las obras de Silvio Mattoni con *El país de las larvas* (2001) y de Sergio Raimondi con *Poesía civil* (2001), poéticas que prácticamente nada tienen que ver con los rasgos más característicos del período analizados por la crítica.

Nos referimos, por un lado, a una tendencia que da cuenta de una estructura de sentir visible desde inicios de la década del '90 y que ya Ana Porrúa (2003) rastrea en la poesía de Fabián Casas, Verónica Viola Fischer y Martín Rodríguez, de cuestionamiento a la institución familiar: “el destierro de la figura paterna, la revisión de la maternidad y de las identidades de infancia” (p. 6), motivo que atraviesa a todos los autores consagrados del período pero también las zonas más periféricas del mismo¹⁶⁰, y que en Mattoni alcanza, creemos, una articulación más lograda porque piensa políticamente las genealogías, es decir, no rechaza la institución de plano, sino que promueve una discusión con los fantasmas, las larvas, en tanto mediación de la percepción de la experiencia en el presente. Siguiendo a Oberti (2004) que entiende las genealogías filiales en tanto “espacios jurídicos

¹⁵⁹ El año no es casual, el contexto económico y social de crisis habilitó nuevos diálogos y pensamientos con las tradiciones ante la pregunta de ¿qué hacer con la cosa pública? Cae un gobierno pero ¿cómo seguimos si no hay un sujeto social emergente que capitalice esa crisis? ¿cómo se justifica a partir de ahora la continuidad del juego democrático?

¹⁶⁰ Se trata de un tópico común que observamos, es 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 tres 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” (p. 9). Ezequiel Alemán en *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” (p. 5). Uno de los continuadores actuales de esta línea temática es Cristian de Nápoli, por otra parte poeta muy activo en los '90 pero que no logró el reconocimiento al que accedieron algunos de sus pares, 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” (p. 18).

y también de constitución de la subjetividad, son lugares privilegiados de transmisión, entendidos como producción de nexos generacionales que ofrecen herencia a las próximas generaciones” (p. 123), se puede pensar que ese modo de relacionarse con las herencias expresa una cosmovisión política del mundo¹⁶¹. Por otro lado, en Raimondi hay un retorno –también vigente en varios de los autores de Bahía Blanca tales como Mario Ortiz o Alejandro Rubio– a una poesía que cumpla una función social, de denuncia, de problematización crítica de las tradiciones, ya sean políticas o académicas, a partir de un trabajo archivístico que devuelve un rol central al poeta como figura pública, civil, que dice lo que está invisibilizado en las relaciones de poder, que se resiste a quedar atrapado en las mallas del lenguaje funcionales al neoliberalismo, a fuerza de deslizamientos superficiales.

Creemos que estos dos autores signan, como acontecimiento poético, la renovación de la poesía en la década del 2000 y que estas dos líneas temáticas, la del cuestionamiento familiar que se transforma en discusión generacional y la de la discusión política y la concepción del poema como hecho político, van a encontrar en los poetas hijos una articulación necesaria en la búsqueda por encontrar nuevas modulaciones para decir y pensar los setenta. En primer lugar, porque se les plantea el problema de cómo matar a un padre desaparecido, es decir, cómo renegar de un dispositivo cultural fundamental en la constitución de su propia identidad, la familia; y que es político porque históricamente sale del ámbito de lo privado y se corporiza en el reclamo público de justicia y de demandas insatisfechas. Las reflexiones y cuestionamientos generacionales de estas poéticas van a estar inevitablemente atravesados por el genocidio y sus efectos duraderos. Por otra parte, esta politización de lo privado llevará a los autores a indagar en otras tradiciones que pensaron los vínculos de la poesía con la política y la transformación del Estado, de allí las conexiones –como veremos– con los poetas argentinos de los ‘60 y también de los ‘20.

¹⁶¹ Una entrevista realizada recientemente a la poeta Alejandra Szir, también hija, permite comprobar esta hipótesis. La autora manifiesta que para escribir *Cuaderno* (2009) se inspiró en la poesía de Julián Axat pero también en la de Gabriela Milone, seguramente –intuimos– en los poemas de *Las hijas de la higuera* (2007), poemario que continúa la línea representada por Silvio Mattoni: “mi madre una vez de visita [a Holanda] me trajo una revista de poesía, no me acuerdo el nombre pero era tipo librito 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, más allá de que mi vieja trabaje en cine’ (...) Pero cuando leí los poemas 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 influyó mucho a *Cuaderno* eso de animarse un poco a más” (Entrevista a Szir 02/11/2018).

Finalmente, a modo de síntesis, consideramos que en este corpus de producciones escritas por hijos e hijas encontramos una serie de características, a partir de las cuales es posible leer una configuración emergente, históricamente determinada. Entre los rasgos comunes de este conjunto de escritos, se destacan:

- 1- La pertenencia de sus productores a una misma generación (nacidos a principios de los '70) 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 condensación de una experiencia social (Williams, 1980: 21), o “trabajo de memoria” (Jelin, 2002: 15). En tal sentido, este corpus puede pensarse como un “vector de memoria” (Rousso, 2014), en tanto indicador que ofrece de manera explícita representaciones singulares, claramente fechables en un tiempo y un espacio determinados.
- 2- Una relación problemática con el pasado reciente que da lugar a una búsqueda de los modos de decir y pensar ese pasado y su relación con la generación de sus 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 espectral y el nuevo espacio que constituye (la colección Los Detectives Salvajes pero también las poéticas de cada hijo/a publicado) 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).
- 3- De allí las búsquedas formales comunes a este corpus, que dan cuenta de una preocupación o “conciencia” de la forma, en tensión con modos convencionales de dar testimonio.
- 4- En el caso de la poesía, la constitución de un colectivo, o grupo de poetas, que configura una identidad de escritor/a a partir de esa circunstancia biográfica individual, pero que interviene públicamente como formación que comenzó a disputar a partir del 2000, algunas expresiones de sus contemporáneos, en particular la estética dominante de la poesía de los noventa. Sin embargo, se pueden leer, a su vez, ciertos desarrollos de dos líneas surgidas dentro de dicha poesía, al calor de la crisis de 2001: una que politiza las relaciones inter y

transgeneracionales al interior de la institución familiar (Mattoni), y otra que intenta repolitizar la escritura poética a partir del extrañamiento de las versiones hegemónicas de la Historia que se reproducen en un contexto geográfico específico (Raimondi).

- 5- Las producciones de este colectivo (el que conforma nuestro corpus) comparten búsquedas comunes que van desde una relectura de poéticas olvidadas de los setenta (discutiendo precisamente la relación de la poesía de los noventa con la tradición de la poesía argentina), hasta la utilización de recursos formales y temáticos característicos: montajes temporales, uso extendido de la prosopopeya para dotar de vida a los desaparecidos, interpelaciones claramente generacionales que en muchos casos reelaboran las escrituras de los padres o las ponen a dialogar al interior de un poema, juegos polisémicos con un léxico que remite al universo simbólico de los setenta, la manifestación de una estructura de sentir (Williams, 1980) caracterizada por una posición de liminalidad –entre un pasado que todavía no pasa y un futuro que no termina de llegar- que se exterioriza en ciertos textos que cumplen una función de manifiesto¹⁶², distanciamientos de la figura social de “hijo/a de desaparecidos/as” a partir de la ruptura del horizonte de expectativas que posibilita el uso de la ironía, el humor y la parodia, entre otros rasgos que analizaremos en los capítulos 5 y 6.

2. Abordajes de la literatura de hijos como testimonio

En este apartado intentaremos responder a preguntas que anticipamos en la introducción y que hacen a cómo la poesía construye memoria: ¿puede la poesía testimoniar? Y si es así, ¿lo hace en función de la memoria? ¿En qué consistiría precisamente un testimonio que apela a la desubjetivación y al extrañamiento del lenguaje? ¿La poesía es autónoma o cumple una función?

¹⁶² Algunos textos que desempeñan esta función son “Como (no) escribir un manifiesto” y “El Anti-Hamlet” de Nicolás Prividera, “La guerra de poesía (o la necesidad del revanchismo poético)” de Julián Axat, bajo el heterónimo de Leandro Daniel Barret, “Ser o no ser (Hamlet)” de Juan Aiub y Julián Axat, “Papel picado, Kerouac y Hamlet” de Emiliano Bustos, entre otros.

Intentaremos esbozar una respuesta en dos momentos, el primero referido al plano de composición del poema y el rol que cumple en ella la memoria del autor, y un segundo momento, en el que intentaremos establecer las relaciones de la obra con la elaboración que hace de ella el lector, para intentar comprender cómo se relaciona ésta con los marcos sociales de la memoria.

Para resolver la primera cuestión, nos resultan imprescindibles los desarrollos teóricos de Gilles Deleuze y Félix Guattari en *¿Qué es la filosofía?* (1995). Los autores postulan que lo realmente distintivo del arte es su poder de conservar bloques de sensaciones, en una composición de afectos y perceptos. Los perceptos no son percepciones, son independientes del estado de quienes las experimentan, mientras que los afectos ya no son sentimientos o afecciones, desbordando la fuerza de aquellas que les dieron origen y los atraviesan. Dirán, a modo de máxima, que “se pinta, se esculpe, se compone, se escribe con sensaciones. Se pintan, se esculpen, se componen, se escriben sensaciones” (p. 167). Por ende, la finalidad del arte, con los medios del material que se utilice, sería arrancar perceptos a las percepciones de objeto y de los estados de un sujeto percibiente, y afectos a las afecciones, como paso de un estado ontológico a otro.

Ahora bien, en un trabajo que se propone abordar la poesía y la memoria conviene detenerse en la idea provocativa de los autores según la cual la memoria interviene muy poco en el arte o, como afirman “no hace falta memoria, sino un material complejo que no se encuentra en la memoria, sino en las palabras, en los sonidos” (p. 169). Continuando la tradición teórica de Henri Bergson (2013), esta perspectiva no se corresponde con la concepción hoy hegemónica en los Estudios sobre memoria, según la cual el recuerdo anclado en el presente, busca en el pasado aquello que puede servirle –modelo anamnésico y reconstitutivo de la memoria-. Para ellos pues, el presente es siempre pasado que actúa pero no es, porque es un continuo devenir, mientras que el pasado es aunque no actúa, porque para realizarse debe irrumpir en el presente.

Consideramos que aquí se funda la potencialidad libertaria que asignan Deleuze y Guattari a la obra de arte. Esta resulta pertinente para pensar las producciones poéticas de hijos de desaparecidos no como meros testimonios de los efectos de las prácticas sociales genocidas sino como producciones autónomas, cuyo valor excede -o al menos no se

corresponde con- una declaración judicial, porque se rige por otra lógica. Este reordenamiento que propone el arte, de los marcos normativos de organización, esta intervención en la partición de lo sensible –podríamos decir siguiendo a Rancière- nos permite alejarnos de algunas aproximaciones críticas que apelan a la psicología o a la historia como clave de lectura de ciertos ejercicios miméticos que construirían las novelas, cuentos o poemarios. Al considerar la obra de arte como un monumento, que no conmemora el pasado sino en tanto bloque de sensaciones presentes que no se rigen por la memoria sino por la fabulación, podríamos abordar por ejemplo esas voces infantiles tan frecuentes en la narrativa de hijos y de las que se quejaba Prividera, no como recuerdos de la infancia sino como bloques de infancia que son devenires niño del presente (Deleuze y Guattari 1995: 169).

El acto de la fabulación creadora, dicen los autores, nada tiene que ver con un recuerdo incluso amplificado, ni con una obsesión. El artista es un vidente, alguien que deviene, realizando un atletismo afectivo, convirtiéndose él mismo en un espectro plástico de su escritura que le permite devenir más que humano. Un poeta es ante todo un artista que inventa afectos desconocidos o mal conocidos, y los saca a la luz, añadiendo variedades nuevas al mundo que van a permitir a los lectores devenir con ellas. Por lo tanto, la obra de arte en tanto monumento “no conmemora, susurra al oído del porvenir las sensaciones persistentes que encarnan el acontecimiento” (p. 178), tal como vimos, por ejemplo, a propósito de “Quién de nosotros será” de Joaquín Areta.

La idea de Deleuze y Guattari nos resulta imprescindible para comprender qué es un yo lírico. La sensación compuesta¹⁶³, 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

¹⁶³ Contra quienes cuestionan esta perspectiva por considerarla ahistórica, recordamos que Deleuze y Guattari (1995) reconocen que el plano de composición técnica y el plano de composición estética que confluyen en la obra no dejan de variar históricamente.

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” (p. 199)¹⁶⁴.

Así es que, partiendo del antirrepresentacionismo de esta perspectiva, podemos valorar los poemarios de la colección en tanto obras de arte que no se definirían únicamente por la tragedia que atravesó cada uno de los hijos que participan del proyecto, sino que nos permite abordar los poemarios como obras de arte autónomas pero no por ello menos monumentarias, dado que intervienen en la reconstrucción de la memoria histórica y en la elaboración social del genocidio, al poner a circular nuevos sentidos, imágenes, figuras semánticas, metáforas para comprender nuestro pasado en el presente del acontecimiento estético. Como señala Dalmaroni (2005), “el lenguaje no es un sustituto fatal de la intocable experiencia sino una práctica que interviene en la producción de la experiencia” (p. 7), en este sentido, el arte y la literatura presentan vínculos disimétricos en relación a las políticas de memoria edificantes, construyen y elaboran con el filo indeterminado de la lengua.

Como ya ha señalado Bajtín (1986), el espacio dialógico de la literatura abre la grieta de la ambigüedad y por ese resquicio la mirada sobre el pasado deja de ser un bloque monolítico para transformarse en un espacio en permanente construcción, reconstrucción y disputa. En este sentido, quizá lo más cercano a una manifestación material de la memoria sea la voz poética, en tanto lugar privilegiado de la memoria, una memoria que lejos de ser pasiva construye y reconstruye realidades, y sobre todo subjetividades que fundan nuestras praxis políticas e ideológicas

Que muchos poetas creen que pueden hacer un libro con las percepciones y afecciones propias no quiere decir que éstas no persistan e insistan en tanto huellas susceptibles de ser recuperadas a partir de una lectura crítica. Pero esto no tiene nada que ver con leer las producciones en clave autobiográfica, testimonial o representativa y mimética. Más allá de que algunos de los autores que trabajamos consideren la escritura como una elaboración del duelo, incluso con fines terapéuticos, veremos que éste nunca logra ser del todo gestionado en el sentido de ofrecer una respuesta que alivie el deseo del

¹⁶⁴ Lo mismo plantea Barthes (1994) cuando dice que son numerosos los elementos de la vida personal que se conservan de forma localizable en la obra, aunque esos elementos estarán en cierto modo “deportados”. La literatura se rige 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” (p. 333).

autor, mucho menos en el arte, que abre más y más preguntas, imposibles de contestar. En este sentido, Monteleone (2016) dice 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” (p. 69), como veremos en el apartado sobre “posmemoria”, este lenguaje testamentario brindará la oportunidad a los hijos de, que por medio de sus creaciones literarias o artísticas, puedan dialogar con los progenitores, particularmente en los instantes que interpretamos como de construcción de “memorias abrasibas”.

Por lo tanto, esta perspectiva permite desplazar el eje de los trabajos que, no exentos de polémicas, intentaron pensar cómo “representar lo irrepresentable” en debates en torno a lo ocurrido en los campos de exterminio nazis y que fueron importados para pensar el caso argentino. La resolución de este dilema resultaría innecesaria si tenemos en consideración la propuesta de Deleuze y Guattari, dado que no da cuenta de una especificidad histórica –la situación límite de los campos de exterminio- sino que hace a la especificidad de todo arte, al enfrentamiento del creador con sus propias limitaciones. Otra cuestión, distinta por naturaleza, es el pensamiento político y la postura ética que implica el acto de ficcionalizar o estetizar estas experiencias y los resultados palpables en términos de la política de la literatura que expresan los textos¹⁶⁵, los cuales pueden ser celebrados o discutidos.

En todo texto literario se entrecruzan distintos tiempos sociales e individuales que hacen al anacronismo de toda obra, la cual estará condicionada por contextos de producción y circulación que habilitarán diferentes claves de lecturas¹⁶⁶. Lector y autor se convierten en

¹⁶⁵ Para Rancière (2005) la literatura interviene en el reparto de lo sensible, interviene en el mundo como conflicto perpetuo, haciendo uso de sus propias armas: “La expresión “política de la literatura” implica, entonces, que la literatura interviene en tanto que literatura en ese recorte de los espacios y de los tiempos, de lo visible y lo invisible, de la palabra y el ruido. Interviene en la relación entre prácticas, entre formas de visibilidad y modos de decir que recortan uno o varios mundos comunes” (p. 17)

¹⁶⁶ En este sentido, resultan productivas las reflexiones teóricas de Jan Mukařovský (2011) a propósito de la función, la norma y el valor estético como hechos sociales, aún si cuestionamos la idea de un sujeto receptor abstracto y homogéneo. El autor señala que la indeterminación interpretativa de una obra de arte radica precisamente en la fuerza de representación histórica, dado que es el sujeto receptor en su dimensión social e intersubjetiva quien coproduce el significado del signo estético y puede referenciar en la obra la totalidad de los fenómenos sociales. La obra artística se encuentra conformada por un conglomerado de funciones extraestéticas de toda índole (ética, moral, ideológica) pero entre ellas la función estética prevalece. Esta función estética no sería una propiedad intrínseca del artefacto sino producto de una interacción entre el artefacto y la instancia de recepción.

cocreadores de la obra puesto que, como dice Eagleton (2016), el primero “queda atrapado por los recovecos de la sintaxis y lucha por arrebatarle un significado al autor” (p. 143). De este modo se tornan improductivos los intentos por parte de una crítica deudora del imaginario romántico, de reponer una clave de lectura autoral o que se correspondería con la experiencia del poeta, pues “el lenguaje en poesía es una realidad en sí misma, no un mero vehículo para llegar a algo distinto. La experiencia que importa es la que proporciona el propio poema” (Eagleton p. 154). No se trata tanto de que la obra tenga un significado, sino que lo despliegue.

Por último, un problema fundamental que hace a la relación del testimonio y la poesía lo plantea José Luis de Diego (2014) a propósito de una declaración del Presidente de la Cámara Federal de Apelaciones de La Plata, Leopoldo Schifffrin cuando se preguntaba en 2006 dónde estaban en Argentina los literatos que hicieran el trabajo de Günter Grass, de Primo Levi, “mientras esas historias no pasen al plano de la literatura, no se van a incorporar a la memoria y al imaginario colectivo (...) si la cultura no elabora toda esa inmensa crisis, queda siempre dando vueltas” (p. 67). De Diego plantea que la relación entre la literatura y los marcos sociales de la memoria, tal como los llamamos nosotros, residiría en la capacidad de traer al presente una memoria involuntaria del pasado, la cual activaría recuerdos olvidados por los lectores, permitiendo la elaboración, por ejemplo, de un hecho tan catastrófico como el genocidio. La práctica social genocida, su preparación simbólica y sus efectos sociales son un material que lejos está de ser agotado, más allá de que algunos creen que el tema satura¹⁶⁷. Incluso Fogwill, que renegaba de las novelas de la “desapariciología”, como polémicamente las definía, en alusión a obras de Alan Pauls o

¹⁶⁷ Consideramos que lo que tantas veces se ha repetido a propósito de la saturación de memoria producida durante el kirchnerismo no es más que una importación de debates de otros contextos en relación a otro tipo de fenómenos. Sin embargo, creemos que la gran debilidad de las políticas de memoria impulsadas por el kirchnerismo fue la de documentalizar el pasado reciente y no apelar tanto a la ficción o a la poetización de sus consecuencias, ciertos lugares comunes como asociar el comienzo del terror a la lectura del comunicado n° 1 de la Junta Militar, presente por cierto en la mayoría de los productos culturales diseñados para la televisión ayudaron a esa construcción simbólica homogeneizada. Al respecto, Didi-Huberman aborda el problema de lo que Régine Robin (2012) denomina “memoria saturada” en *Remontajes del tiempo padecido* (2015) diciendo que si la memoria de los campos de exterminio puede parecer saturada en la actualidad, es porque “ya no es capaz de poner en relación singularidades históricas y se fija, por lo tanto – cuando no es simplemente negada-, en aquello que Anette Wieviorka llama ‘concepto’: la Shoa como acontecimiento histórico se vuelve ‘la Shoa’ como abstracción y límite absoluto de lo nombrable, de lo pensable y de lo imaginable” (p. 17).

Martín Kohan, publica en 2001 *En otro orden de cosas*, una novela fundamental para abordar aspectos que todavía no estaban presentes en la literatura sobre los '70, los de la vida cotidiana de un sujeto que simpatiza con la tendencia revolucionaria y que con la misma candidez pasa a trabajar en la construcción de las autopistas de Cacciatore.

En síntesis, proponemos pensar y trabajar sobre los escritos de poesía como dispositivos autónomos que se rigen por otros regímenes de verdad, distintos de los del testimonio judicial y que sin embargo alteran las representaciones sociales acerca del pasado reciente, activando tanto recuerdos voluntarios como involuntarios que permiten discutir el pasado en el marco social de su presente. En todo caso, la literatura no es un testimonio individual y privado, sino un testimonio histórico y social que escribe el porvenir. Le podemos llegar a cuestionar su mala factura compositiva, pero no el olvido. Mientras haya literatura, no habrá olvido.

La práctica de la poesía no es sencilla en la posdictadura y parte de su intervención consistirá en deconstruir los andamiajes en los que se fundaron los acuerdos inconscientes narcisistas, de duplicación, perversos y paranoicos entre sociedad civil y Estado (Puget p. 44). Por otro lado, al operar en los márgenes de los usos comunicativos regulados del lenguaje, la poesía instaaura un lenguaje de la democracia o incluso superador de ésta en su modelo liberal-republicano, que se resiste a toda nueva forma de construcción simbólica que genere consensos capaces de imponer una nueva práctica social genocida.

3. Límites del concepto de trauma para abordar los efectos del genocidio reorganizador en las producciones poéticas de la generación de hijos e hijas

Como señalábamos en la introducción, en los trabajos críticos sobre literatura de hijos los investigadores apelan con frecuencia a la categoría de trauma para explicar elecciones, variaciones, resoluciones de conflictos o la utilización de determinados recursos estilísticos y formales por parte del narrador o el yo lírico (Daona, 2015; Cattarulla, 2016; Pino, 2017-a). Si bien consideramos que resultará más productivo indagar en las políticas de la literatura que plantean los escritos que conforman nuestro corpus, los textos que analizaremos en el próximo capítulo –primeros poemarios publicados por distintos hijos-

nos llevan a preguntarnos acerca de la noción de trauma y las reflexiones en torno a ésta que se desarrollaron en el ámbito del psicoanálisis y de los estudios sobre genocidio, las cuales pueden ser relevantes para evaluar su utilización.

Por lo tanto, se presentan dos problemas. El primero es el de analizar las implicancias de la utilización del concepto de trauma para abordar los efectos sociales del genocidio, cuando no para caracterizar los años dictatoriales como trauma histórico. El segundo problema gira en torno al uso recurrente de esta categoría en los análisis de textos literarios producidos por hijos, los cuales –creemos- terminan cayendo en una circularidad que no contribuye a comprender el fenómeno que implica nuestro corpus. Por lo general, ambas utilizaciones están superpuestas en trabajos que apelan a la categoría de trauma ya sea para referirse a la experiencia por la que debieron atravesar los hijos, como para hacer alusión a los efectos de la práctica social genocida o incluso para referirse a la escritura misma de los hijos como trauma.

En cuanto al primer sentido, histórico, de esta categoría, la encontramos presente en la insoslayable propuesta de práctica social genocida de Daniel Feierstein (2015) cuando utiliza la categoría de trauma¹⁶⁸ para referir al acontecimiento social general a partir de un

¹⁶⁸ 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 confluirían en el estudio de una sociedad posgenocida como la Argentina, con más razón en el estudio de producciones de adultos 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 de 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 insoportable. Para el autor la tarea del psicólogo consistiría entonces 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” (p. 68). Por su parte, el paradigma interno es desarrollado en una tradición que va de Freud a Melanie Klein y es retomada por Margaret Mahler y Ronald Fairbrin cuando analizan la angustia de separación, en este sentido: “la violencia externa hace retornar los objetos malos interiorizados, responsables de las experiencias de angustia que invaden al sujeto” (p. 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, las autoras desconfían o al menos ponen en duda que puedan o no elaborarse las situaciones traumáticas extremas, porque como plantea Alberto Semi, la desaparición forzada para nuestro caso, evento de intensidad inusual, experiencia traumática extrema, “provoca una penetración de material inelaborable en el interior del aparato psíquico” (p. 71). Es decir, que produce una zona de exterior en el interior del psiquismo de la víctima. Y aquí radican los límites de una teoría que por lo general se circunscribe en el umbral de la intersubjetividad familiar; dice Käs (1991): “cuando irrumpe la realidad externa en la

desplazamiento sinonímico desde su sentido individual, hacia otro colectivo. En efecto, se trata de una aplicación o desplazamiento de categorías individuales a problemas o fenómenos sociales, produce complicaciones epistemológicas que hace falta revisar. Si bien el autor reconoce ese problema al afirmar que “resulta cuestionable trasladar el vocabulario psicoanalítico del trauma a situaciones colectivas, al modo de ‘traumas sociales’ o ‘traumas colectivos’, dado que el concepto de trauma deriva de un análisis de estructuras psíquicas individuales” (p. 256), no abandona este concepto sino que tiende a darle un alcance general: “un genocidio produce numerosos efectos traumáticos en los sujetos que han vivido la experiencia (...) involucra a casi todos los miembros de la sociedad en la cual el genocidio se desarrolló” (p. 256).

Hugo Vezzetti (2015) se basa en esta inconsistencia del trauma dentro de lo que es el planteo de práctica social genocida de Feierstein (aunque no lo cite en su artículo) para impugnar por elevación su caracterización como tal. En primer lugar, establece una diferencia entre la utilización de la figura del trauma para hacer referencia al acontecimiento, que en algunos autores adoptará la fórmula ‘trauma vivido’; y por otro lado, su utilización en tanto formación de la memoria que algunos denominaran ‘trauma histórico’, y que hace a la duración a posteriori en la memoria, de un acontecimiento determinado. Vezzetti propone volver a conceptualizar los efectos del terrorismo de Estado –según decide llamarlo- como parte de una cultura del miedo, en el sentido en que la define Lechner (1992). Esta concepción permitiría abordar no sólo las emociones paralizantes producidas por el horror sino también la adscripción por parte del grueso de la población, por temor, a dar conformidad y obediencia a la dictadura militar: “con el ‘trauma’, al menos en el uso que vengo comentando, el peso de la experiencia se descarga sobre una violencia externa a la sociedad, que la sufre como una pura víctima” (s/n). Incluso para el caso de las experiencias subjetivas de los afectados, propone hablar de ‘memorias heridas’ tal como las define Ricoeur, que están reservadas exclusivamente al ámbito familiar. Cuestiona la transposición de la esfera de la familia a la esfera de la sociedad continuando de alguna manera las críticas que hacía Jelin al familismo en los organismos de Derechos humanos de

situación psicoanalítica, cuando hace efracción en la realidad psíquica, los referentes teóricos y prácticos de que disponemos son menos seguros” (p.11).

Argentina, ya que según el autor, se produce una “proyección de los fantasmas familiares sobre la sociedad política, incluso sobre ciertas representaciones de la nación” (s/n).

Otra cuestión que señala Vezzetti es que la categoría puede ser utilizada como ficción teórica –aunque acaso esto podría aplicarse a la propia idea de República que guía los trabajos del mismo Vezzetti- pero que no daría cuenta de lo que Halperin Donghi denomina “guerra civil larvada”, en el sentido de que lo traumático no es un viento que empuja desde un exterior sino que es constitutivo de la sociedad en su conjunto y por otra parte, implica una construcción de un presente atravesado por “fantasmas de la violencia y el antagonismo presentes y activos en la sociedad”(s/n). Esta perspectiva busca pensar la sociedad no en tanto víctima, traumada por la dictadura en su conjunto, de allí que Vezzetti señale incluso que antes de 1976 no había lugar para la figura del trauma y que ésta se habría puesto de relieve en la posdictadura con el protagonismo de las representaciones familiares de los crímenes sufridos, en desmedro de “las formas clásicas de pensar la sociedad política” y también como consecuencia “de la derrota o el fracaso de las ilusiones revolucionarias” (s/n).

En las entrevistas que realizamos, encontramos también cierto rechazo o reparo para pensar la categoría de trauma por parte de los afectados directos del genocidio. Gabriel Gatti (2011), sociólogo e hijo de padre desaparecido, 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, y 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» (p. 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” (p. 170). Así es

que plantea cierta dificultad en la idea de reelaboración de la desaparición forzada que propone el concepto de trauma, sino que por el contrario, considera que sólo es posible recurrir a distintas estrategias para construir identidades siempre desde o junto con esa marca trágica¹⁶⁹.

Ahora bien, consideramos que Gatti no desarrolla exhaustivamente esta crítica a la categoría de trauma, dado que no puede decirse que en la teoría psicoanalítica, la elaboración del trauma culmine en un cierre perfecto. Otra reserva más apropiada, respecto de su utilización en casos individuales, la encontramos en Diana Kordon y Lucila Edelman, excoordinadoras del Equipo de Asistencia Psicológica de la Asociación Madres de Plaza de Mayo, cuando expresaban en un artículo de 1983 que:

A partir de nuestra experiencia con las familias de desaparecidos, podemos afirmar que las implicancias psicológicas de la represión no pueden ser consideradas dentro de la categoría de enfermedad y por lo tanto de cualquier clasificación psicopatológica, sino como efectos de una situación de emergencia social (p. 40).

A partir de la comprensión de esa especificidad es que desarrollarán estrategias metodológicas originales para el tratamiento del trauma familiar como efecto de la desaparición forzada, tales como el asesoramiento técnico y la contención grupal dentro de los Grupos de Orientación de familiares. Es significativo que esta sospecha sobre el sentido psicoanalítico de esta noción también aparezca en el estudio que realiza el testigo modélico

¹⁶⁹ Suele suceder que las producciones artísticas de hijos -por lo general una vez concluido el proyecto- den cuenta de esta imposibilidad de encontrar un paliativo para la ausencia que motivó esas producciones. El film *Los Rubios* (2003) de Albertina Carri cierra con “Influencia”, la versión de Charly García del clásico de Todd Rundgren: “trato de resistir / y al final no es un problema. / Que placer esta pena. / Si yo fuera otro ser / no lo podría entender. / Pero es muy difícil ver, / si algo controla mi ser”. En *Papa Iván* (2004) film de María Inés Roqué, escuchamos a la directora en off sobre el final: “yo creía que esta película iba a ser una tumba, pero me doy cuenta que no lo es, que nunca es suficiente. Y ya no puedo más, ya no quiero saber más detalles, quiero terminar con todo esto, quiero poder vivir sin que esto sea una carga todos los días, y parece que no puedo”. En *La casa de los conejos*, Laura Alcoba dice en el prólogo que “si al fin hago este esfuerzo de memoria para hablar de la Argentina de los Montoneros, de la dictadura y del terror, desde la altura de la niña que fui, no es tanto por recordar como por ver si consigo, al cabo, de una vez, olvidar un poco” (Alcoba 2015: 12). Lo mismo manifestó recientemente Mariana Eva Pérez en una charla brindada en la Facultad de Humanidades de la UNLP: “yo a esta altura del partido no tengo la pretensión de cerrar el tema de los desaparecidos porque veo que vuelve a aparecer en distintos momentos de la vida de distintas maneras (...) esto es algo que no se puede cerrar, la desaparición, esta es mi hipótesis” (Entrevista pública 20/09/2016, Fahce, UNLP). Volveremos sobre esto en el próximo capítulo, a propósito de *Entre dos orillas* de María Ester Alonso Morales.

de la experiencia concentracionaria, Primo Levi, en *Los hundidos y los salvados* (2014-b). Allí, a propósito de las publicaciones de Bruno Bettelheim, manifiesta:

No creo que los psicoanalistas (que se han arrojado con avidez profesional sobre nuestros conflictos) sean capaces de explicar este impulso [a dar testimonio]. Su saber ha sido elaborado y probado “fuera”, en el mundo que para simplificar llamamos “civil”: a él pertenece la fenomenología que describe y trata de explicar; son sus desviaciones las que estudia y trata de curar. Sus interpretaciones, aun las de quienes como Bruno Bettelheim han atravesado la prueba del *Lager*, me parecen imprecisas y simplistas, como de quien quisiera aplicar los teoremas de la geometría plana a la resolución de los triángulos esféricos (p. 79).

Al igual que como sucedió con la jurisprudencia en el mundo posterior a 1945 y los desafíos para pensar la figura de genocidio que forzaron los Juicios de Nüremberg, cierta noción de trauma no resulta del todo adecuada para pensar los efectos de la dictadura en la sociedad. Del mismo modo sucede con el concepto de memoria colectiva, ésta no pueden considerarse como un cúmulo de memorias individuales. Por otra parte, intuimos que la idea de “catástrofe del sentido”, Gatti la formula a partir de lecturas de Janine Puget y René Kâes. El desafío metodológico y epistemológico de estos autores reside en cómo analizar la irrupción de la violencia estatal en el psiquismo de las víctimas, sin caer en proyecciones del plano individual o historicogenético (familiar) para la comprensión de un contexto social y sus efectos. Puget (1991) define lo que considera una catástrofe social como un

estado cuya representación mental es la *desarticulación* en un contexto de *violencia social* de algunos de los parámetros que hacen ‘al contrato narcisista’ (Piera Aulagnier, 1975) individuo-sociedad. De golpe o paulatinamente se pierde el conocimiento de las reglas que rigen la interacción societaria acerca de la vida y de la muerte, del delito y su penalización. El sentimiento de culpa pierde un orden causal historicogenético y se transforma en *culpa social*. El contexto social se vuelve *incoherente, incomprensible e inasible* (p. 28).

No nos detendremos en todas las implicancias que esta conceptualización genera en la disciplina porque nos alejaríamos demasiado del eje de nuestro tema, pero valga señalar que esta formulación teórica encuentra su aplicación metodológica en la posibilidad aplicativa del análisis de grupos, donde con mayor facilidad se pudo reconocer la puesta en escena de la estructura social en el psiquismo, en su multiplicidad de formas¹⁷⁰. Pensamos que la categoría de trauma resulta insuficiente para pensar en la elaboración por la que

¹⁷⁰ Puget cierra su trabajo diciendo que hay estados emocionales producidos por la amenaza, la tortura y la desaparición que sólo podrán encontrar un marco adecuado a su transformación y semantización en un contexto adecuado: “tal vez sea necesario que el trabajo se realice en un encuadre grupal y social a fin de reencontrar lo desaparecido” (p. 48).

tienen que atravesar los afectados directos por el genocidio incluso en su individualidad. Los sujetos no podrán realizar el duelo en tanto la sociedad misma no elabore lo ocurrido en los '70. Así, el trabajo en psicoanálisis con grupos puede ser una variante micro de lo que debe acontecer en un nivel macro, en la vida social en la que se desarrolla el grupo. Como dice Andrea Suárez Córca en la entrevista que le realizamos, donde utiliza también la idea de trauma colectivo de Feierstein:

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 (Entrevista Suárez Córca 29/09/2017).

Esta dimensión social necesaria ha sido ampliamente difundida en los estudios historiográficos a partir de la obra de Dominick LaCapra (2009). Si bien el autor —a diferencia de nosotros— habla de trauma social, plantea que si no se trabaja sobre este tipo especial de trauma, se habilitaría un eterno retorno de ese pasado no elaborado que produciría no sólo una disociación patológica entre el sujeto y sus manifestaciones, entre las palabras y las cosas, sino la posibilidad de un retorno, en un nuevo contexto, de las prácticas que se intenta exorcizar para una comunidad futura. Los trabajos de LaCapra resultan pertinentes para pensar modos de intervención pública que promuevan la necesidad de debatir los genocidios del siglo XX con las generaciones posteriores a las que contemporizaron con lo que él denomina “el acontecimiento traumático”. Sin embargo, vemos cómo en el autor la categoría de trauma se reviste de una polisemia peligrosa, pues denota tanto el acontecimiento como su procesamiento colectivo posterior. Entendemos, por lo tanto, que hay percepciones e ideas alojadas en el aparato psíquico que sólo podrán adquirir significación y transformarse en conocimiento cuando lo permita el contexto. En el caso que nos ocupa, el período 2003-2015 permitió inscribir en el cuerpo social la experiencia negada en una multiplicidad de subjetividades.

Por lo tanto, con respecto al concepto de trauma, proponemos definir este fenómeno como “catástrofe identitaria”¹⁷¹, en el marco de lo que Daniel Feierstein denomina práctica social genocida, de lo que Puget y Kães (1991) conceptualizan como “catástrofe social” y Gabriel Gatti (2011) “catástrofe del sentido”. Sin acuñar los términos de trauma social, de catástrofe del sentido, es posible tener en cuenta los efectos de ruptura de las posibilidades de construcción identitaria que produce la realización material del genocidio que propone el primero, y la fractura de sentido expresada en la utilización del lenguaje que propone el segundo. Al afectar el lenguaje, el genocidio alteró de manera perversa los materiales léxicos a partir de los cuales los sujetos elaboran sus narraciones identitarias.

Aquí ingresamos en el segundo problema que nos proponemos abordar en este apartado, el de la utilización de la categoría de trauma para el análisis literario. Una parte importante de los trabajos de memoria desarrollados para la elaboración social del genocidio, deben atender al impacto que éste tuvo en el lenguaje en tanto objeto de doble faz social e individual, material primordial en la práctica psicoanalítica y espacio de juego y transgresión en la poesía. Las marcas del terror aparecerán en el lenguaje cotidiano en tanto resabios y huellas del autoritarismo totalitario, como consecuencia de la adaptación-identificación alienada que indujo el Estado en gran parte de la población en tanto mecanismo de desmarcaje del término que designaba al enemigo: subversivo. En este sentido, es interesante el trabajo de Marguerite Feitlowitz (2015) a propósito de los cambios que se producen en el lenguaje en la sociedad de la posdictadura, ya que nos sirve para analizar en las poéticas de hijos los efectos plurisémicos que conmemoran y denuncian al mismo tiempo ese pasado doloroso, un léxico siempre al borde del abismo, de la vacuidad del horror. Recordando las declaraciones de Videla a dos meses del golpe, Feitlowitz sostiene que el objetivo del Proceso fue la profunda transformación de la conciencia¹⁷², para lo cual era necesario utilizar un lenguaje que permitía : “1) envolver en misterio sus

¹⁷¹ Vicente Galli (1991) realizando un estudio comparativo entre los pacientes con psicosis y las secuelas de la dictadura en la sociedad esbozaba o dejaba inferir por el lector una definición aproximada al fenómeno como ‘catástrofe identificatoria’, ésta 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 desgarró 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, dado que atentaron contra la propia potencialidad de devenir otro en su relación con la diferencia.

¹⁷² Feitlowitz, Marguerite (1999). “También sobre la palabra la dictadura ejerció violencia”, Clarín, 05 de septiembre.

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” (p. 54). Los efectos de las prohibiciones de palabras¹⁷³, una vez incorporados al lenguaje y a la práctica sin dudas influyeron no sólo en las formas de hacer periodismo, rastreables en la actualidad¹⁷⁴ sino en el lugar del pensamiento crítico en todas las esferas de la vida, en todos los ámbitos¹⁷⁵. Feitlowitz construye lo que denomina un léxico del terror para indagar en las palabras que las víctimas directas ya no pueden soportar, ya no utilizan en su habla, algunos entrevistados mencionan ‘parrilla’, ‘traslado’, ‘perejil’, ‘NN’ o en algunos casos incluso ‘desaparecido’ por considerarlo un término de los genocidas. En los centros clandestinos se desarrolló una amplia jerga que se apropió “de sustantivos nacionales benignos, términos médicos, santos y personajes de cuentos de hadas y pasó a utilizarlos como términos relacionados con la tortura física” (p. 105)¹⁷⁶.

¹⁷³ Los censores de la prensa gráfica, por ejemplo, estaban atentos a términos “sospechosos” como ‘condiciones’, ‘contradicción’, ‘crítica’, ‘relativo’ y ‘reaccionario’, entre muchas otras, y los periodistas por lo tanto debían prescindir de dichas palabras a la hora de publicar sus notas. Así, la revista *Para Ti* enseñaba a las amas de casa cómo reconocer la infiltración marxista en las escuelas o entre los compañeros de sus hijos a partir de la utilización de ciertas palabras sintomáticas de la “infección”: “‘diálogo’, ‘burguesía’, ‘América Latina’ (por sus connotaciones tercermundistas), ‘explotación’, ‘cambio estructural’ y, por supuesto, ‘capitalismo’ y ‘socialismo’. Además, ‘popular’, ‘líder’, ‘alzamiento’, ‘rebelión’ y ‘revolución’ (incluso en la ciencia). La palabra ‘célula’ debía limitarse estrictamente a la biología” (Feitlowitz, 1999: 84).

¹⁷⁴ Recordar, por ejemplo, la paranoia desatada por la oposición de derecha al kirchnerismo cuando éste impuso la categoría de ‘relato’ tomada del análisis del discurso para intentar pensar cómo se construye discursivamente una noticia.

¹⁷⁵ Así es que durante la dictadura se quita de los programas de los colegios secundarios la enseñanza de poesía. Como profesor en escuelas secundarias públicas observo aún hoy a más de 40 años, el rechazo que produce en los colegas la incorporación de poesía a la hora de diseñar los programas de estudio. Por lo general es la unidad que se deja para dar en el tercer trimestre y a la que nunca se llega por cuestiones de tiempo.

¹⁷⁶ La autora rastrea 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” (p. 122). Mario Villani, sobreviviente de tres Centros Clandestinos de Detención, narra una anécdota que le ocurrió mientras era prisionero en el Olimpo y que le reveló cómo el lenguaje también puede ser una prisión: “un día se les ocurrió que a las mujeres embarazadas les vendría bien una excursión así que se juntó un grupo de cinco o seis. Me incluyeron a mí por alguna razón que nunca pude descifrar. Con un par de guardias nos llevaron a Parque Chacabuco. Debimos de habernos visto raros como grupo dado el lugar de donde veníamos (...) después nos llevaron a uno de los cafés que bordean el parque y todos tomamos una cerveza. Nos sentamos a esa mesa, tomando y hablando sobre cosas que pasaban en el Olimpo. Por un momento pensé, ‘¿Qué pasaría si alguien nos escuchara?’ entonces me di cuenta de que nadie podría entender de qué estábamos hablando: hablábamos en código por así decirlo. No a propósito, era como hablábamos en ese entonces. Y me di cuenta de repente:

En esta línea, consideramos que más que detenernos en el análisis del trauma en la literatura de hijos, resulta pertinente indagar las políticas de la literatura que plantean sus escritos¹⁷⁷, por ejemplo en las modulaciones y formalizaciones que encuentran en sus proyectos literarios para reconstruir un lenguaje corrompido, vejado. Si el concepto de trauma resulta insuficiente para analizar los efectos individuales y sociales del genocidio mucho menos lo será para analizar los textos literarios, dado que colocaría a narraciones o poemas profundamente políticos, dentro de un marco de duelo meramente individual. Es decir, perderíamos de vista la dimensión social de la lengua, la elaboración de la historia y los posicionamientos políticos que buscan intervenir en el presente de su socialización, a partir de la publicación. Uno de los procedimientos más frecuentes consiste en reponer en su ambivalencia de significados los eufemismos que durante la dictadura se utilizaron para hacer referencia al horror.

Como veremos en el caso de Alonso Morales, en cierta zona de los textos de Prividera de los '90 o en los problemas que le plantea la escritura a Aiub, se advierte una escritura desde la marca traumática que es insoslayable, porque se trata de escritos iniciales y no hay un distanciamiento proporcionado por la construcción de una obra o imagen de autor, incluso algunos de esos textos funcionan como diálogo íntimo que se hace público en el proceso de edición. Así es que la propuesta de Gatti de “catástrofe del sentido” o la alternativa de “catástrofe identitaria” que proponemos para referir al acontecimiento que puso el mundo al revés en las narraciones de los familiares de detenidos desaparecidos evitaría dar a los análisis de la literatura de los hijos una impronta psicologista que ineludiblemente está inscrita en la categoría de trauma¹⁷⁸. De esta manera, hasta que la sociedad no deje de renegar de su historia, no dejará de reproducirse al interior de la familia

acá estoy, sentado a una mesa de café...en el mundo pero sin ser parte de él, sin ser un integrante” (p. 156-157).

¹⁷⁷ Con la intención de correrse de lo esperable dentro de la crítica, Basile (2017-a) llama la atención sobre esto: “La crítica se ha detenido extensamente en los procesos del duelo, pero mucho menos en el acto de “volver a la vida” a los padres” (p. 34).

¹⁷⁸ Este psicologismo resulta totalmente improductivo para sopesar la complejidad artística de una obra, más allá de que sea autoficción, o de la irrupción de lo autobiográfico. Por otra parte, la noción de catástrofe identitaria permitiría contemplar una dimensión más amplia y social de los efectos de los secuestros y asesinatos; nos permite incorporar a hijos que sí pudieron cumplir el ritual mortuario de los padres porque les devolvieron el cuerpo, lo recuperaron con la apertura de fosas comunes pero que sin embargo no pudieron elaborar un duelo porque no se trató de una cuestión individual sino social.

el pacto denegatorio (Kordon y Edelman, 2007) que lleva al silencio, la negación, el balbuceo, la imposibilidad de decir. Un proceso constante en las poéticas de hijos e hijas de selección, reemplazo sinonímico, utilización paródica, darán cuenta de estos problemas.

4. La generación de hijos, ¿generación de la posmemoria?

Vamos a detenernos, por último, en este concepto propuesto por la académica estadounidense Marianne Hirsch (1997), que ha tenido una profusa circulación entre los estudios que han abordado la generación de hijos en nuestro país. Hirsch atribuye el origen del interés en los estudios sobre memoria y transmisión generacional a los estudios sobre la “segunda generación” que comienzan a desarrollarse en la academia norteamericana a partir de la publicación en 1975 de *Living after the Holocaust* de Arlene Stein y *Children of the Holocaust* de Helen Epstein en 1979. Esos trabajos motivaron la conformación del primer grupo de apoyo para hijos de supervivientes del Holocausto en Estados Unidos. Llamativamente al analizar la dicotomía Historia y Memoria, la autora remarca que la poesía es sólo una de las muchas formas de transmisión, por lo 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, siempre queda relegada de los trabajos en relación a la transmisión 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. Nos preguntamos si es posible conceptualizar al colectivo de hijos de militantes setentistas bajo el concepto de posmemoria, teniendo en cuenta que para ella, esta generación “se propone reactivar e individualizar de nuevo estructuras memoriales políticas y culturales más distantes, re- invistiéndolas con formas de expresión estética y de mediación familiar enriquecedora” (p.58). 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 espectral (Gabriel Schwab)” (p. 16-17). Cabe mencionar que Michel Pollak también llamaba la atención sobre los acontecimientos vividos en términos de “efecto dominó”, según la traducción de Ludmila Da Silva, 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 2002 p. 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. Sin embargo, 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 ésta no es la ontología de toda memoria.

Beatriz Sarlo (2005), 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” (p. 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 es investigado en profundidad en el análisis de testimonios que realizan Welzer, Moller y Tschuggnall (2012) en familias en las que un abuelo fue soldado o funcionario nazi, 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 y 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” (p. 128). En neurociencias este fenómeno se denomina “amnesia de la fuente”: 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. Más aún 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 genocidio¹⁷⁹.

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 –catástrofe identitaria, decimos nosotros- 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” (p. 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” (p. 128). Las ventajas del desarrollo de LaCapra es que

¹⁷⁹ En la idea de Sarlo ronda la definición que Heinz Kohut piensa para el trauma en tanto concepto psicoeconómico que se refiere a la intensidad del afecto y no al contenido representacional (Borhi y Copolechio 2014: 69).

permite pensar la relación entre generaciones no como diferencia tajante (a diferencia de lo que ocurre con la idea de posmemoria), dado que muchos hijos fueron testigos directos del secuestro de sus padres o de su militancia clandestina, de la apropiación por militares o cómplices civiles, asesinados en los operativos e incluso víctimas de torturas¹⁸⁰ en casos en los 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).

Así, uno de los editores de Los Detectives Salvajes, 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:

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 lloré, el sólo hecho de haber estado ahí me hace ser un testigo legítimo y ello revalida la posición de los hijos en este juicio¹⁸¹.

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 es totalmente erróneo, por qué seguir reproduciendo estos conceptos? La misma crítica realiza Ciancio (2013):

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 (pp.5-6).

Esta extrapolación de la idea de segunda generación a un contexto histórico-social diferente provoca una cierta desconfianza¹⁸² entre las víctimas directas de la última dictadura cívico-

¹⁸⁰ 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).

¹⁸¹ Consultado el 08/05/18 en http://memoria.telam.com.ar/noticia/la-cacha--declaro-julian-axat--hijo-yfuncionario_n4152.

¹⁸² Eva Alberione (2016) va a criticar también la idea de segunda generación cuando es utilizada para referirse a los exiliados hijos: “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

militar; en todo caso, podríamos pensar como segunda generación recién a los nietos de los desaparecidos. 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, también hija de desaparecidos y hermana de un nieto recuperado 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 ausencia¹⁸³.

Por lo tanto, en lo que hace a la denominación generacional, tal como planteamos más arriba, preferimos seguir hablando de hijos adoptando un posicionamiento ético 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, seguir 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.

En este sentido, resulta significativo que tres de los poetas que estudiamos hagan uso del concepto posmemoria en distintos trabajos críticos, incluso paradójicamente retomándolo de la lectura que hace Sarlo en *Tiempo pasado*¹⁸⁴, sólo que asignándole un rol

para los hijos se trataría de a 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” (Herzka et al. en Dutrenit Bielous, 2013: 209). En nuestro caso, preferimos trabajar con la noción de exiliados hijos (Lojo, 2010) ya que consideramos junto con la autora 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 particular, diferente al de los padres, atravesado por cierta imposibilidad de comprender desde la mirada infantil la complejidad de lo que estaba ocurriendo” (p. 5).

¹⁸³ Consultado el 08/05/18 en http://www.saladillodiario.com.ar/ampliar_notas.php?id_n=11071

¹⁸⁴ Más allá de las críticas a Hirsch que hemos esbozado, percibimos algo distinto en las producciones de hijos que imposibilita y cuestiona la comparación generacional que realiza Sarlo entre los hijos de la resistencia

positivo, y si bien problematizan en algunos casos la utilización del término, lo incorporan a su vocabulario para dar cuenta de su experiencia en tanto hijos. Julián Axat (2010) reafirma la especificidad precisamente en esa diferencia que implica la intensidad de la dimensión subjetiva que los aleja, tal como señalaba Sarlo, de madres, abuelas, historiadores y jueces. Hay un deseo de búsqueda que choca continuamente con una historia negada en el ámbito familiar pero también en la sociedad, y volvemos de alguna forma a la génesis de la posmemoria, deudora de la idea de trauma más general usada en psicoanálisis. Axat coloca la catástrofe identitaria en el centro de la escena:

La implicancia subjetiva del *hijo* es *el deseo de búsqueda* que lo caracteriza. Ese deseo se encarna en una suerte de peregrinaje (u odisea) para recobrar/retomar una palabra o artificio (sustituto) que calme o ayude a soportar el dolor de la ausencia de los seres queridos arrancados por el terror. La cicatrización de las heridas por medio del hallazgo de ese relato mediador es re-invencción de memoria perdida y olvidada (p.2)

Nicolás Prividera (2014) dedica un apartado de su libro a pensar los vínculos entre cine y posmemoria¹⁸⁵. Allí reflexiona sobre en qué consistiría esta distancia entre las memorias de primera mano y las de la generación de hijos en el cine sobre los '70, qué hay de diferente en su film *M* que lo distancia tanto de *Cazadores de utopías* y que lo acerca, más allá de sus críticas y diferencias, a *Los rubios* de Albertina Carri. Prividera, al igual que Axat, lo resuelve en cierta implicación subjetiva muy marcada, de la que sin embargo se propone escapar: “es en esa tensión (entre la memoria personal y la social, lo privado y lo público) donde se juega la suerte de estas películas, su afirmación personalísima (y por eso mismo profundamente cuestionadora), su pregunta inquietante sobre (lo que hacemos con) la memoria” (p. 277). El autor justifica desde su propia experiencia como creador la elección

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 militaban 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.

¹⁸⁵ En la entrevista Prividera me cuenta que no está conforme con este texto y que va a reformularlo en la segunda edición, dado que la primera se encuentra agotada.

tan marcada entre los autores hijos –y tal vez su rasgo distintivo- de la autoficción¹⁸⁶. Esta estrategia surge tanto de la imposibilidad del realismo, por más documental que intente ser, de representar el horror; como del documental, por más ficcional que éste sea, de eludir ciertos lugares comunes de la monumentalización de la memoria, particularmente la elegía y la épica (p. 275). La única salida que se les ofrece en sus proyectos al interrogante de cómo hablar de los ausentes sin hablar de ellos mismos, es poniendo el cuerpo “en la búsqueda de ese otro cuerpo perdido” (p. 276). Por último, destaca que este hacer memoria de los hijos estaría marcado por incertidumbres y dudas, que contrastan fuertemente con las certezas y la versión triunfalista de la militancia de los ’70.

Por su parte, Emiliano Bustos (2018) utiliza y piensa la proyección de esta posmemoria de un modo más amplio que el estrictamente familiar (incorporando la dimensión afiliativa, tal como la formula Hirsch). De alguna manera el autor da cuenta de los efectos de la práctica social genocida en el conjunto de la sociedad y de cómo nos afecta hasta hoy la ausencia del grupo nacional exterminado: “el concepto de posmemoria, aun puesto en crisis, impacta en un espacio social, histórico y político mucho más amplio. En cierto modo la diáspora de la posmemoria abarca todas las producciones poéticas posteriores a la dictadura” (s/n).

Siguiendo a Bustos, podríamos abordar todas las representaciones literarias sobre los setenta, de escritores de esta generación, a partir de la afectación que les produjo en sus memorias personales la dictadura cívico-militar. Teniendo en cuenta la mirada de Prividera y la de Bustos, estaríamos ante lo que Drucaroff (2011) señala como dos de las manchas temáticas más importantes que atraviesan la literatura de la posdictadura: el trauma del pasado reciente y las certezas del cuerpo. Y sin embargo, el recurso de la autoficción en la literatura de hijos es uno de los procedimientos más extendidos y al que recurre la gran mayoría de los autores.

Recientemente, Luz Souto (2015) propuso para discutir con la categoría de posmemoria y con la idea de segunda generación que esta implica, pensar la particularidad

¹⁸⁶ Régine Robin (2002) retoma este concepto de *Fils* (1977) de Serge Douvrosky y lo define como “Escritura trabajo de duelo, a la vez de deconstrucción de la ilusión biográfica y de reconstrucción, elaboración de un lugar distinto no aleatorio, lugar de verdad. Esta sería la tarea imposible de este objeto inasible que es la autoficción” (p. 54).

de los hijos a partir de la noción de intermemoria, en tanto memorias entre o en medio de dos experiencias “se trata de una reconstrucción escalonada, gradual, que 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” (p. 192). Esta propuesta nos resulta más acertada que la de Hirsch para nuestro objeto de estudio, dado que contempla la dimensión política que constituye a estos escritos: “ancladas en el relato de los otros pero también en sus experiencias concretas, construye un arte político que se enfrenta a la “memoria falsa”” (p. 206).

Si tuviéramos que proponer un nombre a esta diferencia que expresan las memorias de los hijos, éste podría ser el de “memorias dialógicas” dado que el diálogo con el fantasma de los padres posibilita, en diversos contextos, la transformación de su propia identidad pero también la memoria que de ellos tienen. Aunque el pasado nunca logra determinar el presente, sino que posibilita encuentros al modo de citas que se figuran en obras artísticas, las cuales en la desubjetivación permiten extender el propio cuerpo como un gesto de acercamiento a las experiencias de los padres. Memorias dialógicas en el sentido de que no hay una esencia en los hijos que los define para siempre a través de las producciones que realizan –“la generación de la posmemoria”-, sino que permite definir las en los casos específicos (cuentos, poemas, películas) en los que dialogan con la generación asesinada en los setenta, en intentos comunicativos que ponen en juego una serie de técnicas, posicionamientos políticos y éticos que actúan en el marco de una producción estética.

Consideramos que lo que predomina en estas producciones es una de las variedades de compuestos de sensación que Deleuze y Guattari (1995) señalan como uno de los grandes tipos monumentarios 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”” (p. 169). Teniendo en cuenta esta “energía” que producen, podríamos definir las también como “memorias abracibas”, en el sentido de que dan calor, producen un tipo de energía que enciende y quema en un abrazo, un afecto, una pasión, porque implican una sobrevida del asesinado y una vida también contrafáctica de los hijos, imposible de ser vivida pero que tal como señala la cita de Modiano que encabeza este capítulo, en su reconstrucción archivística se vivencia indirecta

y anacrónicamente. Ángela Urendo Raboy lo formula sintéticamente: “Soy mi madre que aún me abraza” (p. 216).

En este capítulo nos propusimos examinar abordajes recientes y proponer un enfoque propio en relación a cuatro interrogantes que nos plantea la poesía de hijos de militantes desaparecidos, asesinados o exiliados. En primer lugar, entendemos que las producciones de hijos pueden constituirse en un tipo de corpus que a partir de Miguel Dalmaroni caracterizamos como “histórico-emergente”, todavía en desarrollo, que se diferencia claramente de otras poéticas contemporáneas. Este corpus que hemos reconstruido, entonces, tiene entre sus rasgos: la problematización de la Historia, una apelación política al lector, el sostenimiento de una actitud crítica respecto de las propias condiciones de producción, junto con otras características más formales que hacen a la elaboración de una poética como el uso de la prosopopeya, los anacronismos y montajes temporales, el distanciamiento que proponen ciertas metáforas surrealistas, pero también el haber conformado un grupo de asociación laxa que irrumpió en el campo de la poesía con una actitud contrahegemónica. Además, guarda relaciones con dos líneas temáticas que acontecieron al calor del 2001 en la poesía argentina –la de la poesía civil y la de la politización de la institución familiar- y a las que desarrolla. Ambas líneas fueron reinterpretadas y reelaboradas a partir de la experiencia personal e histórica de haber sido víctimas de la última dictadura cívico-militar.

En un segundo momento, consideramos que, para diferenciar nuestro trabajo sobre estas poéticas de los estudios emprendidos por la crítica actual, hacía falta, en lo metodológico, utilizar un marco teórico que nos permitiera abandonar una perspectiva de análisis meramente testimonial, y así poder valorar estas obras en su relativa autonomía. En tercer lugar, cuestionamos la categoría de trauma para abordar estos escritos, primero porque no creemos que una categoría individual sea productiva para pensar lo ocurrido en el marco de un genocidio y segundo, porque circunscribe las lecturas a una actualización de las teorías del reflejo en la crítica literaria.

Finalmente, fundamentamos por qué no resulta pertinente considerar a los hijos como una segunda generación que no fue víctima directa de la práctica social genocida, junto con la utilización del concepto de posmemoria, tributario de ésta. Para pensar la particularidad de sus producciones estéticas, proponemos en cambio la noción de memorias dialógicas o abracibas, las cuales darían cuenta del fenómeno específico sin caer en un esencialismo determinista.

A la luz de algunas cuestiones esbozadas en este capítulo, decidimos abordar las obras de hijos editadas dentro de la colección Los Detectives Salvajes a partir de un doble agrupamiento, basado en un criterio que pone el énfasis en el modo en que ellos se piensan en relación con una imagen de autor. La distinción entre *hijos-poetas* y *poetas-hijos* se fundamenta en que permite dar cuenta de estrategias y formas de escritura que son comunes en los primeros escritos de todos los autores y que parten de una reelaboración de la historia personal y de la necesidad de testimoniar públicamente a través de la palabra poética, tal como se advierte en el caso de Juan Aiub y María Ester Alonso Morales pero también en los escritos de los noventa compilados por Prividera en *restos de restos* (2012). En autores con una obra más consolidada como Bustos, Axat, Ohde y en los textos más recientes de Prividera, el testimonio queda en un segundo plano, subsumido por búsquedas estéticas que hacen a la escritura literaria y a la apertura a discutir con el estado actual del campo de la poesía. Sin embargo esto no implica afirmar que primero asistimos a una fase testimonial y luego a otra artística, sino que las dos figuras de autor funcionan como tipos ideales, siempre con contaminaciones o posibilidades de regreso. En efecto, como sabemos, más allá de que cuenten o no con varios libros editados, la elaboración de la catástrofe identitaria y de la historia compartida continúan reescribiéndose.

Capítulo 5

Los hijos poetas

En este capítulo analizaremos los primeros poemarios de dos poetas noveles publicados en *Los Detectives Salvajes*: Juan Aiub, uno de los editores, y María Ester Alonso Morales. En ellos leemos un trabajo de memoria desde la poesía que en su experimentación con las capacidades del lenguaje, podemos hacer extensivo a todos los textos iniciales producidos por hijos. Ellos 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. Si bien denominamos a este capítulo *Los hijos poetas* y al siguiente *Los poetas hijos*, no consideramos que el título 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 de la otra. De hecho, decidimos incluir a Nicolás Prividera en este grupo porque en su libro *restos de restos* (2010) recopila varios textos escritos y publicados en la década del noventa junto con otros que son material más reciente, que dialoga y se relaciona con su producción audiovisual y su trabajo como crítico de cine. Por eso su figura funciona como poeta bisagra para dar cuenta del cambio que se produce en las escrituras una vez que los hijos que empiezan a construir su identidad y a dar tímidamente su testimonio en textos o poesías comienzan a elaborar y a pensarse a partir de una imagen de autor/a, ya no solo como hijos que escriben sino como poetas. Sí nos guía la hipótesis de que la construcción de un yo autoral poeta atraviesa una serie de instancias de trabajo en torno a la escritura poética que hacen al oficio y que son aprehensibles en estos autores¹⁸⁷.

¹⁸⁷ A modo de fundamentación del abordaje que proponemos y de la decisión que tomamos para articular nuestro trabajo, extraemos tres citas de las entrevistas que le hemos realizado a los que denominamos hijos poetas. Cuando le preguntamos a María Ester Alonso contra qué zonas de la literatura escribía, nos respondió con humor: “Hasta aquí llegó mi amor, lo siento no entiendo tu pregunta. Será que estudié derecho y no literatura. Piedad, Emiliano” (Entrevista a Alonso Morales 04/04/2018). A Juan Aiub, le preguntamos qué poetas pensaba que hoy en día mejor representaban una simbiosis entre lenguaje político y poético y nos respondió: “¿Qué poetas pueden articular mejor eso hoy? La verdad que no lo sé porque me cansé de leer lenguaje político (...) tuve una época obsesiva donde devoraba todo eso, dejé de hacerlo y me acerqué mucho más a la literatura, a la ficción un poco más pura y no estoy atento a lo que ocurre hoy en lo cotidiano con la literatura política, si es que la hay, me sale decirte Bolaño, Gamerro, Cercas (...) y después los de los setenta Urondo, Gelman (...) por esos lugares anduve, pero insisto con esto: fue como una saturación de leer política

Seguramente una de las características en común sea que en estos autores la fuerza imperiosa por fechar ese momento de origen de la vocación que oscila entre una decisión vacilante o decidida se encuentra más cercano en el tiempo al momento de la publicación. De allí que incluso, no se reconocen como poetas, manifestando reparos y hasta pudor a la hora de asumirse como tales. Así se entienden mejor algunos intereses específicos de intervención en el campo de la poesía, que están presentes en el caso de Emiliano Bustos, Julián Axat y Pablo Ohde y en los que se inscriben las antologías y polémicas analizadas en la primera parte.

Julián Axat nos comenta que Aiub y Alonso no estaban tan relacionados con la lectura de poesía cuando comenzaron a escribir, sino que la incursión en problemas específicos del género, el conocimiento de las tradiciones y el panorama actual fueron un encuentro posterior al desarrollo de la escritura:

Son desafíos los de estos poetas. Me pasa lo mismo con ellos [Aiub y Alonso] 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 suyas. 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 (...) *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. Pero María Ester es una máquina, ahora va a sacar su tercer libro. Además el proceso de lenguaje de María Ester, del alemán y el castellano que 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

y de leer teoría Marx, Perón, John William Cook, para entender todo. Fue mezclar eso con la literatura y creo que en algún punto eso fue como un pie sobre los posibles campos creativos, en eso hablo en lo personal pero creo que puedo extenderlo a los hijos” (Entrevista a Aiub 09/03/2018). De la misma forma, Nicolás Prividera nos aclara que sus poemas deberían leerse como algo marginal a su obra, que la centra principalmente en sus films: “*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” (Entrevista a Prividera 03/01/2018).

identidades y poner en juego esas identidades dinámicas embarcándose en un proyecto literario, de restos, de proceso de archivo (Entrevista a Julián Axat 26/02/2018)

Como intentaremos demostrar, pensamos que en estos casos sí podría ser productivo recurrir en ocasiones a la categoría de trauma o de catástrofe identitaria –tal como preferimos denominarla en el capítulo anterior- porque estos proyectos son guiados al menos en un principio, por un objetivo testimonial y cognoscitivo, que hace a la experiencia de haber enfrentado la desaparición forzada o el asesinato de sus padres como consecuencia de la persecución política.

1. El laboratorio poético. Juan Aiub

“aunque sólo se trate de regresar la memoria
hasta aquella vida inconclusa de ustedes y seguirla
hasta aquí y hasta más allá reflexivamente”

Carlos Aiub, “Trelew y uno” (1975)

Cinco años después del inicio de la colección, inaugurada con la edición de un poemario de su padre, Juan Aiub¹⁸⁸ publicó *subcutáneo*, su primer libro. El autor realiza un singular ejercicio poético-experimental utilizando sus conocimientos de ingeniero químico para tematizar un cruce con la ciencia en la búsqueda del diálogo generacional con los padres y con sus compañeros de H.I.J.O.S. Este trabajo poético con materiales de la física también lo encontramos en algunos versos de *ylumynarya* (2008) de Axat, poemario que según el autor fue muy conversado, en su proceso de escritura, con Juan Aiub quien, de hecho, escribió el prólogo. En *subcutáneo* cierta idea de lo científico está tematizada a su vez desde lo visual, 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 libro pueden ser abordados como movimientos experimentales de reflexión sobre la memoria y el olvido. Desarrollan pequeñas escenas

¹⁸⁸ Hijo de Carlos Aiub, geólogo y profesor de la UNLP y Beatriz Angélica Ronco, profesora de Ciencias de la educación, ambos militaban en el Movimiento Revolucionario 17 de Octubre. Beatriz fue secuestrada el 09 de junio de 1977 y Carlos, el día después. Aún se encuentran desaparecidos.

con un tempo narrativo, consecuencia del material pretextual del que surgieron, pero también de una serie de films con los que el libro dialoga a partir de problemas específicos como *El perfume*, *Volver al futuro* y *Eterno resplandor de una mente sin recuerdos*. Poemas como “dos”, “cuatro”, “diez”, “veintiuno” son reelaboraciones de relatos que el autor trabajó en los talleres de Leopoldo Brizuela y Esteban López Brusa.

El primer poema que escribió Aiub –según nos contó en su entrevista- fue el “veintidós”, escrito en memoria de Virginia Ogando, compañera en H.I.J.O.S. que buscaba a su hermano apropiado y se suicidó en 2011. Martín Ogando finalmente fue encontrado en 2015. Parece como si el diálogo con Virginia, una ausencia tan cercana y sentida, habilitara el diálogo con los padres, y una reflexión poética con los fantasmas. En los versos finales leemos “por fin los encontraste / el experimento funcionó”. Cabe recordar que Ogando dejó una carta de despedida en la que decía que quería encontrarse con sus padres. Este primer experimento metafórico, trágico, estimula toda la serie.

En el primer poema, leemos 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” (p. 11-12). En “diez”, poema del que sale el título del libro, el yo lírico intenta imaginar una muerte para sus padres “ocupar casilleros vacíos / de eso se trata” (p. 27), el ensayo consiste en inyectarse pentotal sódico, droga con la que adormecían a los secuestrados antes de arrojarlos al Río de La Plata en los denominados “vuelos de la muerte”. Para experimentar la caída libre piensa en una serie de alternativas: “la ventanilla de un tren / tormenta en la terraza / tu hijo aprendió a soplar” (p. 27). En el poema “veinticuatro” el yo lírico experimenta con electricidad “no daña mis órganos / la electricidad que pasó por los tuyos” (p. 50) sin embargo el sabor amargo y el dolor que “lacera mi piel / arquea mi cuerpo / la certeza / yo no aguantaría / ni un minuto” (p. 51). A propósito de esta pulsión manifiesta del intento por reconstruir los últimos momentos de vida de los padres, encontramos en el testimonio de Patricia Bernardi del Equipo Argentino de Antropología Forense recogido en *Ni el flaco perdón de dios* (1997) de Gelman y LaMadrid una de las particularidades de la generación de hijos: “los hijos de

desaparecidos de 18, 20 años que se acercan a nosotros no manifiestan la necesidad de buscar los restos de los padres o los cónyuges del desaparecido. Esos chicos vienen con la angustia de saber quién fue la última persona que vio con vida a sus padres, quieren saber cómo fueron sus últimos días” (p. 310).

Una singularidad en la escritura de Aiub es que los poemas parecen alejar o despojar al yo de todo sentimentalismo respecto de su historia y la de sus padres, mientras que cada “experimento” se propone nombrar con crudeza el cuerpo deshumanizado de las víctimas, no sin cierta ironía que remite a la escritura que utiliza Mariana Eva Pérez (2012) para hablar del “temita”. Por lo tanto, construye un juego paródico, cómico por momentos, que cuestiona las líneas divisorias entre los regímenes de expresión así como también invierte el ciclo de degradación producido por la victimización, manifestando las capacidades de hablar y de jugar que les pertenecen a aquellos y aquellas a quienes una sociedad expulsa hacia los márgenes como sujetos pasivos y sufrientes.

El poema “quince” funciona como un hogar de encuentro: el poeta intercala versos de su padre con versos propios produciendo un efecto similar al buscado por Lucila Quieto en la serie fotográfica *Arqueología de la ausencia* (1999-2001). De este modo, el acercamiento se intensifica gracias a la escritura poética: no sólo padre e hijo se encuentran publicando en la misma colección, sino que incluso dialogan en el poema. En esta operación, Juan corre el riesgo del hijo del poema “cuatro”, F., quien estaba tan obsesionado por recolectar los detalles de quienes habían conocido a sus padres que terminó muriendo de toxoplasmosis, en un encierro asfixiante, luego de haber escrito 114 biblioratos con su vida, obra y detalles más insignificantes. Sobre el final, se descubre que “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”. 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, la obsesión de memoria.

Paralelamente a los encuentros que propicia con su padre, la presencia de los libros de ambos en la colección (y en particular el poema “quince”), en el poema “veinte”, en cambio, la poesía permite interrumpir todo un mandato posible. Este poema está

estructurado como si fuera una argumentación lógica en base a un cúmulo de datos empíricos. Al comienzo, encontramos una serie de premisas:

Relato familiar: / cuando lo encontremos / Asociación Abuelas de Plaza de Mayo: / secuestrado junto a sus padres / apropiado / Diario “El Día” / 20 de junio de 1977: / enfrentamiento con extremistas / dos bajas / un hombre y una mujer / Declaración bombero Nievas: / cadáver calcinado / boca abajo en una cama / criatura entre sus brazos / Certificado de defunción NN: / Sexo: Masculino / Edad: aprox. 3 meses / Causa de defunción: Carbonización 85% / de la superficie corporal (p. 43).

Aquí el autor resume la investigación que realizó sobre el destino de su primo, Claudio Néstor Caielli, quien aún hoy en día Abuelas considera apropiado. Según Aiub esa búsqueda culminó con el descubrimiento de que el mismo habría fallecido carbonizado el día del operativo, lo interesante es que la poesía le garantiza un espacio para animarse a considerar esa suposición dilemática:

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 que 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 (...) en 2004 hicimos el archivo [biográfico de Abuelas] de mi primo, yo en ese momento todavía lo creía apropiado. Y esa búsqueda fue muy fuerte, además una búsqueda heredada que yo debía honrar. Siempre el mandato. Y bueno 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 que hubiera pasado? (Entrevista a Aiub 09/03/2018)

Otro aspecto importante es el lugar que le asigna Aiub a la ficción. Él no duda en presentar su historia, la infancia en Coronel Dorrego a partir de la lectura de la novela de Carlos Gamerro *El secreto y las voces* (2002). El poema “diecinueve” juega con el sentido común siniestro de quienes viven en un pueblo, a partir de las apariciones discursivas de distintos personajes anónimos: “- cortaron la calle / - eran dos autos / - se llevaron a María / - y robaron joyas / - la largaron una semana después / en La Plata / - ¿también andaba en cosas raras? / - te digo que sí / - ¿seguirá dando catequesis? / - no creo / - ahí viene / - no se te ocurra preguntar / - ya se le va a pasar / - tiempo al tiempo”. Como señalábamos en el capítulo anterior, Aiub presenta su corto documental *Ricordis*¹⁸⁹ en el año 2003 en

¹⁸⁹ Este film, decíamos, es posible relacionarlo por su semejanza con el largometraje *La sonrisa del negro. Cemento y dictadura en Olavarría* (2012), realizado por Matías Facundo Moreno otro hijo, ex Secretario de Formación en Derechos Humanos de Nación, que se propuso reconstruir la vida de su padre, el olavarriense Carlos Alberto Moreno, abogado laboralista del sindicato AOMA, pero también la lucha de su familia a lo largo de dos décadas en el pedido de justicia; o *Diario de la primera vez* (2002) de Lucrecia Bonetto y Martin

Coronel Dorrego con motivo de un homenaje a los desaparecidos del pueblo¹⁹⁰: “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”. Tal como analiza Puget (1991) este mecanismo psicológico desresponsabilizador al que se enfrenta el poema es constatable en la mayoría de los pueblos del interior del país; consiste en restringir el problema a una zona geográfica o mental alejada, la cual en última instancia puede o no interesar: “la expulsión, la proyección y la automutilación son mecanismos reconocidos en diferentes teorías psicoanalíticas en tanto modalidades primarias empleadas con el fin de poder soportar lo que podría exponer la mente al surgimiento de una vivencia insoportable” (p. 22).

En el poema “dos” hallamos varios elementos que serán constitutivos de una serie en las poéticas de hijos de desaparecidos: 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:

“Viajo en el tiempo / (no daré pormenores) / 9 de junio / año 77 / ciudad de La Plata / 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 / llamas 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” (p. 13-14).

Bastida en la que se cuenta la historia de su tío José Roberto Bonetto y Anna María Móbili ambos militantes desaparecidos, a partir de la filmación de la marcha que se realiza todos los 24 de marzo en la misma ciudad. Estos films a diferencia de los realizados por otros hijos de ciudades universitarias y con mayor población son interesantes porque problematizan cierto negacionismo provinciano que se reduce a la frase de sentido común “eso acá no ocurrió”. Estas películas se caracterizaron principalmente por producir material fílmico para problematizar y poner en el debate público de los pueblos del interior el proyecto criminal de la última dictadura militar, brutalmente silenciado por las clases dominantes nativas, cómplices civiles de la connivencia entre gobierno militar, periódicos locales, Sociedad Rural, cementeras, etc.

¹⁹⁰ Aiub me cuenta que además de los tres hermanos Aiub habría un cuarto asesinado por la dictadura: “hay una película *El padre*, es rarísimo, es de la directora de *Trelew*. Doce 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, y 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” (Entrevista a Aiub 09/03/2018).

El yo lírico regresa al instante del secuestro de su madre y se ve siendo un bebé, no intenta convencerla de no golpear la puerta. Decide salvarse sin dar explicaciones, tampoco sabe cómo llegó, ni con qué fin. En el poema 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 existiera. Abordaremos las implicancias y los sentidos de este poema en el próximo apartado a propósito de *Entre dos orillas* (2015) de María Ester Alonso Morales. En *subcutáneo*, la escena es elaborada desde un dispositivo cinematográfico implícito, donde el yo es un espectador que ve la proyección. Esta escena, se conecta con su experiencia de niño a partir de los retazos que permiten vislumbrar los productos culturales de la infancia, especialmente el cine¹⁹¹. Es interesante que mientras el yo lírico observa la escena, el coraje de la madre produce un oscurecimiento en la figura del yo-niño: no se ve pero se intuye que está. El tópico también es abordado en el poema “veintitrés”: “imposibilidad / tomar bifurcación / cambiar pasado / futuro / ser / yo / (éste) / si ellos / a mi lado” (p. 49)

Un hecho destacable, a propósito de la socialización de la figura de hijo y que discute con los peligros que según Elizabeth Jelin (1998) implica el familismo¹⁹² en la

¹⁹¹ A diferencia del poema “dos” el “veintiséis” cierra con una reelaboración del pasado cuyo argumento también remite al cine, a *Eterno resplandor de una mente sin recuerdos*. Aquí la posibilidad del yo lírico radica en poder borrar los recuerdos dolorosos.

¹⁹² La denuncia y la exigencia al Estado por parte de Madres y Abuelas, para que revele el paradero de sus familiares era “tolerado” por los militares porque parte de su construcción identitaria y cultural se basaba en la premisa de un vínculo directo entre la estructura social y la raíz biológica familiar. En este sentido, el régimen militar “se transformaba en el padre protector que se haría cargo de la ardua responsabilidad de limpiar y proteger a su familia” (Jelin 1998 p. 178-179), por lo tanto era una de las únicas estrategias posibles en un contexto de destrucción del estado de derecho. Dice Jelin que: “a pesar de sus orientaciones contrapuestas y en conflicto, ambos lados hablaban en una clave familiar anclada en lazos biológicos, naturales y cercanos” (p. 183) y rastrea como matriz pregnante en el discurso de Abuelas, principalmente, las huellas problemáticas de esta génesis discursiva. No acordamos con la autora cuando alerta que este familismo podría llevar a encerrarse en un nosotros exclusivo a madres, abuelas e hijos del resto de la sociedad civil, situando la legitimidad de las demandas en un solo agente, los familiares directos, y cerrando la posibilidad de crear una cultura de ciudadanía que asuma la historia y la memoria como propias, sin importar los vínculos directos de los individuos con el pasado, tal como plantea la idea de memoria literal de Tzvetan Todorov. Hoy podemos decir que esto finalmente no ocurrió, al contrario, no solo las conmemoraciones de cada 24 de marzo fueron cada vez más multitudinarias, sino que la pasada marcha contra el fallo del 2 por 1 para genocidas (10 de mayo de 2017) y la emergencia de las voces de hijos de represores que incluso se manifestaron como parte de la sociedad civil dieron por tierra con estos temores, y aquí es interesante ver cómo otro sector de la sociedad civil se apropia de la tradición del familismo para articular sus reclamos. Pero incluso antes, en el momento en que Jelin escribió el artículo, ya quedaba claro que los organismos siempre buscaron socializar el dolor, aún cuando la ciudadanía hacia oídos sordos a sus reclamos, de hecho Ludmila Da Silva (2001) cita uno de los textos leídos en el escrache al Indio Castillo en La Plata el 19 de noviembre de 1998: “porque los derechos humanos no son ni de las Madres ni de las

tradición de los organismos de derechos humanos en la Argentina se da con el prólogo del libro, a cargo de Joaquín Piechocki, ingeniero aeronáutico, poeta y amigo de Aiub. El mismo año de publicación de *subcutáneo*, Daniel Cecchini y Alberto Elizalde Leal publican *La CNU. El terrorismo de Estado antes del golpe* (2013), producto de una investigación iniciada en el diario *Miradas al sur* en 2010. Allí el padre y el tío de Piechocki son señalados como integrantes de la Concentración Nacional Universitaria (CNU), y si bien tienen apellido de origen polaco eran reconocidos por testigos y sobrevivientes como “Los alemanes”. Lo consultamos con Aiub y nos explicó el por qué de esta elección: “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” (Entrevista a Aiub 09/03/2018).

Esta anécdota contrasta con el propósito del libro de las periodistas Carolina Arenes y Astrid Pikielny que publican *Hijos de los 70. Historias de la generación que heredó la tragedia argentina* (2016), libro de testimonios que realiza el diagnóstico de una herida que sólo podría saldarse reuniendo la palabra de hijos de desaparecidos, asesinados y exiliados con la de hijos de represores, torturadores o empresarios y civiles ajusticiados por las organizaciones revolucionarias. En un artículo publicado en *La Nación* el 06 de mayo de 2017 Arenes no deja dudas sobre el objetivo que busca con su publicación: “sería una pena que no pudiéramos leer en ese mapa la configuración de un aprendizaje social importante. Tal vez, lo más parecido a una reconciliación posible en una sociedad tan lastimada”¹⁹³. Las

Abuelas, ni de los Hijos, ni de nadie en particular, son de todos. Porque a todos nos privaron de una generación y nos obligaron a convivir con sus asesinos” (p. 270). Por otra parte, en el Acto en Humanidades de 1995, una hija, Sofía Caravelos, agradeciendo a todos los presentes dijo una frase que teniendo en cuenta el momento fundacional resulta muy relevante: “mi historia es especial, porque es la historia de todos”. De hecho la mayoría de los hijos que participaron de la experiencia de H.I.J.O.S. en un primer momento y que eligieron seguir militando en organizaciones políticas se fueron de la agrupación con la intención de articular y gestionar demandas más abarcativas para el conjunto de la sociedad que las que podían reclamar como afectados directos de la dictadura. Por otra parte, actualmente en HIJOS La Plata la mayoría de sus integrantes no son hijos de desaparecidos.

¹⁹³ Interpretamos que este proyecto busca establecer consensos con las políticas del gobierno neoliberal de la alianza Cambiemos. El libro alcanza cierta intensidad en las contraposiciones de testimonios que incentivaría, suponemos, una reflexión profunda sobre un determinado período histórico si no fuera porque rápidamente nos preguntamos acerca del objetivo de dicho texto, de las condiciones de producción y circulación. El prólogo propone una “memoria polifónica, no binaria”, a partir de una reunión textual de experiencias y testimonios “sin colar de contrabando la teoría de los dos demonios, ni poner en discusión la legitimidad de la Justicia, ni homologar heridas (¿quién puede medir el dolor?) ni mucho menos responsabilidades ante la ley”

autoras han participado de encuentros entre hijos de represores con hijos de militantes populares asesinados e intentan que por medio de ese forzamiento de las relaciones personales haya una especie de reconciliación nacional, al estilo sudafricano, que culminaría en un segundo momento con la libertad de los genocidas. Como vemos en el caso de Aiub, los vínculos se tejen sin necesidad de grandes cumbres.

Por último, otra cuestión interesante que plantea Aiub versa sobre las dificultades para discutir con los padres o salirse, como dice él, de lo que se espera que diga un hijo de desaparecidos. La herencia (inescindible de su transmisión interrumpida, de su carácter trunco) muchas veces es experimentada como una opresión cuando el sujeto elabora y construye la propia identidad.

Ya hemos mencionado que Aiub participó de los talleres de escritura de Leopoldo Brizuela y, al respecto, resulta sugestivo el conflicto que se dio entre ambos escritores con motivo de la publicación de *Una misma noche* (2012), novela ganadora del Premio Alfaguara. La trama gira en torno a Leonardo Bazán, un escritor platense que, una madrugada de 2010, presencia el robo de una casa vecina, acontecimiento que despierta en él de manera involuntaria la memoria de otro episodio ocurrido en 1976, en el que su familia fue testigo y su padre colaboró en un allanamiento realizado para secuestrar a Diana Kuperman, entonces secretaria de David Graiver, dueño de Papel prensa y empresario con militancia en Montoneros. La novela incluye una escena con la siguiente descripción de un hijo de desaparecidos, Pablo Salem, que asiste al taller de Bazán:

(p. 10). A simple vista podríamos pensar que el texto no busca la reconciliación, por el contrario lo que se propone es darle voz a los hijos de una generación para develar en el mejor de los casos un estado actual de la memoria sobre los setenta. Sin embargo volvemos a preguntarnos, ¿cuál es la intención de fondo? ¿aseguran no poner en cuestión la Justicia, pero en qué tipo de justicia con minúscula se convierten los juicios a ojos de las autoras? En primer lugar la caracterización de los setenta como los años de la violencia política se ubica claramente dentro de un universo discursivo que se corrobora sabiendo que las autoras son periodistas del diario *La Nación*. Hay una clara indistinción intencionada entre violencia insurgente y violencia estatal represiva o para-estatal. Por momentos las autoras parecen explicitar su cometido: “a cuarenta años del golpe de 1976, hijos con heridas, trayectorias y posiciones políticas muy distintas, incluso antagónicas, aceptan la posibilidad de un encuentro textual, aceptan que sus memorias dialoguen en el espacio de un mismo libro. ¿Significa eso algo más?” (p. 16) rápidamente apuran otra pregunta retórica que persuade por la positiva: “¿Que hijos de militares y policías y guerrilleros e hijos de víctimas de militares y de policías y de guerrilleros acepten hablar en el mismo libro sin exigir saldar la discusión puede ser leído como una señal de eso que se ha dado en llamar ‘camino de reconciliación’?”. Según Arenes y Pickielny así lo quieren el hijo de Firmenich y el hijo de Sacheri, más allá de que éste “haya impulsado una amnistía que beneficie a los militares”. Las autoras hacen malabares para no correrse de un sentido común “políticamente correcto” y al mismo tiempo reclamar una reconciliación al estilo sudafricano.

Pablo llegó a mí recomendado por otros hijos; quería escribir cuentos, me dijo, sobre “nuestra historia”. Nuestra historia es, para él, casi exclusivamente, la historia de sus padres desaparecidos. Son cuentos pretenciosos, y por fuerza, fallidos: porque además Pablo no tiene paciencia para leer literatura; no soporta la ambigüedad de la literatura. La función que él otorga a escribir, a imaginar, no es buscar la ambigüedad de la vida, oh no, es aniquilarla.

En uno de esos cuentos, un militante de HIJOS, poeta como Pablo, a fuerza de leer una y otra vez el ejemplar de los *Versos del Capitán* que su padre leía por el tiempo en que se lo llevaron, comprende que los subrayados componen un mensaje, que indican el lugar de su última cita: es una villa miseria. Y cuando, con secreta esperanza de encontrar a su padre, él acude en su auto último modelo, unos villeros inverosímiles –porque, quiera que no, Pablo solo sabe cosas de su familia- lo secuestran, humillando una a una sus idealizaciones.

En otro de los cuentos, un militante de HIJOS, electricista de oficio, ingresa en un partido de choque, y se ofrece para ejecutar una acción muy riesgosa; la acción al fin fracasa y lo encarcelan, y él resiste y provoca, como esperan sus compañeros; y cuando al fin se disponen a pasarle picana, comprende que durante toda su vida –con su oficio curioso, con esa militancia- no ha hecho otra cosa que propiciar este momento, cuando al fin descubrirá si su padre pudo pensar en él en su último instante, si de bebé él había tenido, para su padre, alguna importancia.

Cuando, para explicarle concretamente no recuerdo qué procedimiento técnico, *le propongo hacer un ejercicio simple sobre una anécdota familiar que, en lo posible, no tenga que ver con los desaparecidos, de modo que nada lo distraiga en el momento de pensar en la técnica, Pablo se traba, no consigue decir nada. No sabe, descubre. De su familia no sabe nada que no sea su tragedia.*

Pero no se avergüenza de su incapacidad, al contrario, parece complacido de encontrar más pruebas de que alguien que alguna vez quiso cambiar la realidad, ignora por completo lo que la realidad sea (Brizuela 2012 p.132-133 La cursiva es nuestra).

Según el testimonio de Aiub: “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”. De hecho un relato de Aiub que se titula “El código Discépolo” tiene muchos puntos en común con los subrayados que realiza el Salem de la ficción en el ejemplar de *Los versos del Capitán*.

Encontramos aquí una definición por la negativa de la concepción de lo literario en Brizuela. El pasaje citado sintetiza varias cuestiones. Por un lado, remite a una idea, que como veremos en el próximo capítulo, sobrevuela *Una muchacha muy bella* (2012) de Julián López, según la cual los hijos o al menos una parte importante de ellos estarían presos de su construcción en tanto víctimas y tienen una imposibilidad de comprender procesos sociales más amplios¹⁹⁴; por otra parte, esto se vería reflejado en su literatura, la

¹⁹⁴ En la entrevista Aiub manifiesta comprender este contexto amplio e interpreta su condición de víctima dentro de otra cadena significativa. De hecho antes de empezar a militar en HIJOS formó parte de la Corriente Estudiantil Popular Antiimperialista (CEPA) del Partido Comunista Revolucionario (PCR): “No somos el

cual no remitiría a otra cosa más que a un trauma. Estaríamos ante otra apropiación de las teorías representativas de la literatura que cuestionábamos en el capítulo anterior, sólo que en este caso, construida desde la ficción. Aiub también realiza una crítica similar a la literatura producida por los hijos, se queja de que “escribimos lo que se esperaba que escribamos, en una línea de reivindicación y casi sin críticas mayores”. Sin embargo, el axioma que propone el personaje de Bazán también caería en un determinismo inverso, si todos los hijos se propusieran escribir sobre lo que no se espera de ellos, entonces ¿qué lugar queda para la creación literaria a partir de la propia experiencia? En todo caso habrá elaboraciones más complejas o más defectuosas, pero que parten de una experiencia que se indetermina cuando el autor se enfrenta con la hoja en blanco. Sobre esta dificultad habla Aiub:

Mi segundo poemario lo terminé porque creí que era totalmente distinto a *subcutáneo*, lo leí varias veces y me suena parecido (...) suponiendo que yo sea poeta, ¿lo hubiese sido si no era hijo de desaparecidos? ¿Si no hubiese sido hijo de un poeta? Creo que ésa 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 ése. 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 (Entrevista a Aiub 09/03/2018).

Nos preguntamos ¿por qué el autor debería negarse a crear a partir de los materiales de los que está hecha su subjetividad? En un artículo denominado “Toda poesía es tierra de frontera” (2006) Brizuela discute con Héctor Tizón y con la representación regionalista en la literatura, en especial con la idea de que “un escritor sólo puede escribir aquello que sabe, sobre aquello que conoce” (p. 159). El escritor percibe en esta idea un cuestionamiento o manera de invalidar su propia escritura. Allí dice: “creo, en fin, que no hay nada más verdadero en nosotros que nuestro propio deseo. Mi compromiso es ser fiel ante todo al deseo de escribir, porque él me liga a la historia, a la verdad y al futuro de todo

daño mayor de la dictadura me parece y el lugar que nos dieron es ése. El lugar de hijo objeto fue ese en algún punto y desde ahí se esperaba también nuestra producción en el contexto de los '90. 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, ése la pasó peor. Estoy exagerando ¿no? Estoy provocando” (Entrevista a Aiub 09/03/2018).

lo que somos” (p. 60). Paradójicamente, el propio Brizuela utiliza material de su propia experiencia como tallerista y sin duda procesa también material de su propia historia familiar. Además, en la operación que plantea *Una misma noche*, parece estar diciendo no solo que no alcanza con ser hijo para escribir una novela sobre la dictadura sino que incluso no conviene, de modo que para eso hace falta un escritor autorizado no por su historia personal sino por su reconocimiento de parte de las instancias de legitimación institucionales del campo literario¹⁹⁵, ¿acaso se le podría haber exigido a Primo Levi que

¹⁹⁵ Esta relectura de la obra de Brizuela nos lleva a pensar y a cuestionar cómo son leídos los textos de hijos por parte de la crítica, totalmente licuados de su dimensión política muchas veces en nombre de la confortable categoría de trauma. A propósito de cómo trata la literatura a las víctimas, otro dilema que no tiene que ver con una construcción burlesca de la víctima sino con su condena moral y que constantemente es pasado por alto en los textos que lo abordan, ocurre en la novela de Laura Alcoba *La casa de los conejos* (2008), que, significativamente, ha sido traducida al español por Leopoldo Brizuela. Allí la construcción del personaje del Ingeniero, que sostiene como un pilar la estructura narrativa y sin el cual pierde eficacia la anagnórisis del final con la reescritura de “La carta robada” de Poe, está necesariamente, dentro de la lógica narrativa cargado de valoraciones negativas, es el traidor, el topo. Si bien la narradora se permite por momentos dudar de su postura, ésta es inobjetable: ¿pero había sido desde siempre un infiltrado o se había quebrado en la tortura? Fuera como fuese, sabía que una nena de meses vivía ahí... Trato de imaginarlo en un (sic) ese helicóptero, dando vueltas encima de la casa. Lo imagino diciendo, “esa casa, ahí, estoy seguro...”. ¿Es posible que viva hoy, tranquilamente, en algún lado? Tranquilamente, no. No puedo concebirlo (p. 131). En una visita a la Casa Mariani Teruggi, una de las guías me contó del problema que se les planteaba muchas veces con las visitas de estudiantes secundarios que luego de haber trabajado la novela en clase, asistían a la casa para verificar la ficción en clave realista, luego de deslumbrarse con el embute, exteriorizaban su rechazo por la figura del Ingeniero. Ahí me enteré de que el Ingeniero no era ficción, sino el nombre de guerra de un experto en embutes de Montoneros quien una vez secuestrado y luego de largas sesiones de tortura pasó a colaborar con las fuerzas de la represión. Tal como describe la novela lo subían a un helicóptero para que reconociera los embutes en los que había trabajado. El Ingeniero es secuestrado el 20 de noviembre de 1976 y desencadena una seguidilla de operativos que diezman a la militancia platense. Al día de hoy está desaparecido y Abuelas todavía busca a su hijo. La novela, al trabajar en clave autobiográfica y negarle su condición de víctima o silenciarla, porque es obvio que Alcoba conocía el destino del personaje, no sólo re victimiza a la víctima sino que manipula su historia en función de la coherencia textual, lo cual sería cuestionable al menos éticamente, dado que lo coloca en el lugar de un infiltrado. Consideramos que el texto de Alcoba ingresa dentro de una tradición de la literatura argentina posdictadura que aborda la figura del traidor, y que reformula un tópico largamente trabajado en el siglo XIX y XX, en textos como *Facundo* (1845), *El gaucho Martín Fierro* (1872), *El juguete rabioso* (1926), “Tema del traidor y del héroe” (1944) entre tantos dispositivos literarios que abordaron esta figura. Quizá el texto que sintetiza este malestar de la sociedad de la posdictadura sea *El fin de la inocencia* (1997) de Liliana Heker, donde a través del caso de Mercedes Carazo, “Lucy”, la autora discute con las imágenes monumentarias, heroicas y homogéneas de la militancia de los ’70 a partir de la ficcionalización del derrotero de una “quebrada”, que incluso se habría enamorado de su torturador, Antonio Pernías. Carazo declaró en la Mega Causa ESMA que la relación con Pernías fue una estrategia más de supervivencia al interior del Campo y que de no haber estado en esa situación hubiera sido imposible que se acercara a Pernías. De hecho contribuyó con su testimonio a que se extraditara de México a España en 2000 al genocida Ricardo Cavallo, en un momento en el que la estrategia de los organismos era buscar justicia en el exterior, dado que la justicia española había declarado la imprescriptibilidad de los delitos de genocidio para juzgar a represores argentinos. En relación al problema de la traición en las narrativas de la posdictadura es fundamental volver al planteo de Fernando Reati (2006): “¿Por qué el ciudadano común que continuó su vida más o menos normal en medio de la violencia recibe menos escrutinio que la militante que sucumbió ante el terror?” (p. 2).

escribiera un relato de ciencia ficción sobre una colonización de la Tierra por parte de extraterrestres para evaluar si podía ser considerado un escritor?

Esta perspectiva, y aquí se condensa el cuestionamiento ético político de esta zona de la ficción, no le da derecho al personaje de Bazán a anular o estigmatizar las experiencias de las que está hecho un hijo de desaparecidos, en todo caso, el personaje del escritor, debería inducir al tallerista a parodiar¹⁹⁶ su discurso (sin duda esto es lo que hace original un libro como *Diario de una princesa montonera. 110% verdad* (2012) de Mariana Eva Pérez), algo que por otra parte percibimos, cuando Aiub hablaba de su experiencia de taller con López Brusa, ahí había risas, otra forma de encarar el vínculo con la escritura: “después me fui a laburar un tiempo con Esteban López Brusa donde todo era más divertido, distendido”. Incluso este cambio incide, suponemos, en su escritura. Actualmente Aiub se encuentra trabajando en una novela en la que “hay un hijo que pasa por escenas desopilantes, que quiero que sean desopilantemente oscuras”, aunque –como vimos- los experimentos poéticos de *subcutáneo* ya incursionan en esta estética. Sin embargo, a la distancia comprende y asume la crítica vertida en la novela de Brizuela:

Esto de la autorreferencia que me parece que es algo con lo que lidiamos los hijos en la escritura (...) Está bueno porque si te preguntás 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 enojé mucho, después me lo tomé con tranquilidad y nunca más me lo volví a cruzar a Leopoldo (Entrevista a Aiub 09/03/2018).

Terry Eagleton (2016) formula el problema que nos plantean los autores de otra manera: “los que aspiran a convertirse en escritores a menudo reciben como consejo que recurran a su propia experiencia para inspirarse, pero ¿cómo podrían no hacerlo? Sólo pueden escribir acerca de lo que conocen, pero el conocimiento no tiene por qué surgir de la experiencia” (2016 p.155). Cuando lo entrevistamos, Aiub nos contó que sus conocimientos sobre literatura hasta hace relativamente poco tiempo eran bastantes escasos, su interés estaba puesto en los libros de historia, testimoniales y de divulgación científica. Este interés es interpretado por Brizuela como un escollo en el desarrollo de Aiub como escritor o poeta, y es así porque rige su pensamiento sobre la literatura a partir de una concepción “formalista”

¹⁹⁶ Dice Jorge Panesi a propósito de la utilización del concepto de *ostranenie* de Shklovski que hace Tinianov: “la parodia no es solamente ‘la tumba del procedimiento’ sino ‘la organización de un nuevo material’” (Panesi 2010 p.10)

que opera sobre el valor que le asigna al hecho literario. En este sentido, la reelaboración que realiza Aiub de su experiencia, que anuda la historia social y familiar, es invalidada en nombre de un valor literario asociado con la experimentación formal y la innovación respecto de la tradición. Sin embargo, como vimos más arriba existe, está presente en la búsqueda formal en los poemas de *subcutáneo*, en la elaboración original de las secuelas del genocidio, a partir del diseño de experimentos que son adaptaciones de narraciones pretextuales.

2. Pasajera en trance. María Ester Alonso Morales

“¡Oh si tú, estrella roja
que dicen conmigo
naciste, pudieras
por siempre apagarte
ya que no pudiste
por siempre alumbrarme...!”

Rosalía de Castro, *Follas novas* (1880)

*Entre dos orillas*¹⁹⁷ (2015), el poemario de María Ester Alonso Morales fue el último publicado por la editorial. 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, 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”. Estos poemas se relacionan, por otra parte, con la

¹⁹⁷ Es el único título de la colección con mayúscula porque fue diseñado en Alemania. Dameno dice: “a mí me hubiera gustado que todos tengan minúscula, fue algo que se charló al inicio. Tampoco es algo que hayamos inventado nosotros, la escuela de diseño de la Bauhaus en Alemania a principios del siglo XX lo empezó a usar como una cosa de vanguardia, romper la mayúscula” (Entrevista a Dameno 23/03/2018).

actividad laboral que desarrolla Alonso Morales como abogada asesora de inmigrantes ilegales o indocumentados. Vemos que, como en *La Plata Spoon River*, la poesía intenta hacer justicia por otros medios y se convierte en un lenguaje necesario para sobrellevar las estructuras gramaticales sin vida del lenguaje legal¹⁹⁸. El prólogo del poemario está escrito por el hijo de una militante colombiana desaparecida y asesinada, Erik Arellana Bautista¹⁹⁹, exiliado en Hamburgo, amigo de Alonso y también escritor de poemarios y cuentos²⁰⁰.

Los poemas “Flores transplantadas”, “Mi vecino turco”, “La amo con el corazón” y “Hermana desconocida” conforman una serie en la que la autora lee su experiencia de migrante en los ojos de otros migrantes. De aquí que resulte tan fuerte la cercanía que establece con estas vidas al margen: aunque la experiencia representada ya no sea la de una hija, hay una búsqueda formal que sigue teniendo en su centro la experiencia vital del

¹⁹⁸ En un mail nos explica que ahora está “estudiando Trabajo Social (Soziale Arbeit). Mi idea es unir lo creativo con el trabajo social. En este campo tengo muchas perspectivas laborales ya sea con mujeres migrantes, jóvenes marginales, niños maltratados, desocupados, refugiados etc. O sea los corazones oprimidos de este sistema”.

¹⁹⁹ Erik frecuentó los círculos de militancia por los derechos humanos a temprana edad desde que el 30 de agosto de 1987 la Brigada de Inteligencia y Contrainteligencia “Charry Solano” al mando del entonces Coronel Álvaro Velandia Hurtado secuestró a su madre Nydia Erika Bautista, socióloga militante del Movimiento 19 de abril (M-19). Nydia integraría la lista de los aproximadamente 50000 desaparecidos colombianos si no fuera porque tres años después del crimen, se quebraron dos de los militares que participaron del secuestro, torturas y asesinato. Hecho que permitió a la familia recuperar el cuerpo en 1990. A causa de la activa participación de la familia en ASFADDES, se logra que en 1995 Velandia Hurtado sea destituido de la fuerza. En 1997 la familia es obligada a exiliarse por una escalada en las amenazas sufridas que llevan a un intento de secuestro de Erik. En Alemania forman la Fundación Nydia Erika Bautista por los Derechos Humanos (FNEB), una de las más antiguas del país. Tal es el reconocimiento que su directora Yanette Bautista (hermana de Nydia), participó en Cuba de las negociaciones por la paz en tanto representante de Familiares de desaparecidos. Recién pudieron retornar al país en 2005. Valga aclarar que el primer abogado defensor de la familia Alirio Pedraza está desaparecido desde 1990, mientras que uno de los primeros abogados de la Fundación, Eduardo Umaña Mendoza, fue asesinado en 1998.

²⁰⁰ Leyendo la obra de Erik Arellana se percibe cierta imposibilidad de mencionar los nombres propios, de denominar al país, a sus regiones, Bogotá será Ítaca en *Tránsitos de un hijo al Alba*, incluso él mismo en buena parte de *Memorias vividas en Cuadernos de Viaje* se denomina Nombre en una narración del origen que remite al *flower power* bogotano de los '70, tan bien tratado por Andrés Caicedo en la novela de iniciación *¡Que viva la música!* (1977). La voz de la madre resonará en todos los libros y será interlocutora de cartas y poemas. Hecho que pone de manifiesto la dimensión de lo traumático en tanto aquello que retorna y está ligado a la repetición pero que no se refiere tanto al hecho en sí, sino a la imposibilidad de nombrarlo. Y el problema de la verdad guarda una relación directa con quien la enuncia. El testigo, en este caso el poeta, es hablado por su verdad, ya que el intento de transmitir la experiencia insondable a través del lenguaje es siempre fallido. A diferencia de la Argentina en Colombia no se produjo un quiebre simbólico como el que marca el fin de la dictadura argentina, más allá de sus continuidades y persistencias en el ámbito civil como las muertes por gatillo fácil o el uso de la tortura en los entrenamientos de las fuerzas de seguridad, es de lo que se carece en Colombia, donde una “democradura”, como la llama Arellana, implementa el terrorismo de Estado sin producir un quiebre en el juego democrático.

destierro, el ser migrante, el acostumbramiento a la precariedad, etc. Le preguntamos por mail a la autora acerca del proceso de producción del libro y respondió que:

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, mucha nieve y hielo. Y yo ahí de post parto con un bebé recién nacido no salía mucho por miedo a que se enfermara 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 post-parto, el duelo del migrante conocido como Síndrome de Ulises y mis duelos anteriores sin resolver (...) En esos años estaba Mariana Pérez²⁰¹ en Berlín, nos visitamos y ella me alentó a la escritura (...) Julián Axat que me devolvió [por mail] 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 [Prigione, también compañera de H.I.J.O.S.] 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 del 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* (...) En un viaje al país de dos semanas entre septiembre y octubre 2014 le llevé a Julián mi manuscrito (Entrevista a Alonso Morales 04/04/2018).

En Alonso hay un trabajo con la traducción que también encontramos en su segundo poemario *Estirpe de navegantes. Bitácora poética* (2017) con los poemas traducidos al *galego*. Respecto a la cuestión del idioma, en un breve 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]” (p. 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

²⁰¹ Cabe aclarar que María Ester fue abogada durante años de Abuelas de Plaza de Mayo, motivo por el cual conoce a Mariana Eva Pérez de cuando ella trabajaba en los Archivos biográfico.

especie de distancia de seguridad de todo aquel tumulto de emociones primitivas que eran inmediatamente evocadas por las palabras de su lengua madre” (p. 100)²⁰².

Alonso niega esta posibilidad de superación en el poema “Exilio voluntario” de su primer poemario: “Pensé / que este salto pa’delante, / esta huida hacia el futuro, / con la distancia y el tiempo, / mis heridas iban a cicatrizar (...) No es así. / Me equivoqué” (p. 36). La autora se desplaza como una melodía por distintos paisajes que fluyen entre el diario íntimo, la biografía, la crónica y la poesía. Como en “Pasajera en trance” de Charly García, María Ester es una pasajera en tránsito de geografías, tiempos, relatos y se convierte en estos versos en una médium de quienes ya no pueden decir.

Actualmente María Ester vive en Hamburgo donde formó familia con un ciudadano alemán, padre de sus hijos. *Entre dos orillas* exterioriza conflictos y diferencias culturales como en los poemas Rarezas I: “Una anda vestida a lo étnico / como si fuera necesario aclarar / sí, soy sudamericana y ¿qué?” (p. 46), Rarezas II: “A una ya no se le pasa más / por la cabeza / darle una sorpresa / a un amigo. / No se cae a una casa / sin avisar” (p. 50) y Rarezas III: “Una habla bajo, / no se ríe más a carcajadas, / eso aquí es muy *laut*” (p. 54). El artículo indefinido refuerza la idea, en la acumulación, de un yo lírico que se encuentra despersonalizado, que no halla puntos de referencia en el nuevo espacio: “espejo / espejito / dime quien he sido / a ver si algo ha quedado / dime que todo no se ha perdido” (p. 20). Es interesante cómo la edición bilingüe ayuda a la transmisión generacional de la memoria, no sólo el alemán genera lazos con el futuro de la familia, sus dos hijos, sino que los poemas en castellano contienen la memoria de los que ya no están, de la familia del otro lado del Atlántico. La misma diagramación del libro contiene esta idea de un antes y un después producto del trasplante cultural.

²⁰² Encontramos varios puntos de contacto entre la poética de Alonso Morales y la de Alejandra Szir, hija del cineasta desaparecido Pablo Szir y de Lita Stantic, que decidió irse a vivir a Delft, Holanda en 1992 y que expresa estas cuestiones en su primer poemario *Extrañas palabras* (1998): “Una absurda melancolía / Un dolor que no pude reconocer / Los pájaros pequeños se escapan” (p. 55). Pero también en *Suecia* (2006): “estoy mal así. / No pertenezco a nada / algo difícil de realizar / pensé que sería premiado / y es castigado. / Se culpa, es una falta. / Si cambiaste la estrategia / escribiendo en otro idioma / tendrías más apoyo. / Entonces sí que sería una huérfana” (p. 31), Szir aquí se enfrenta al dilema de escribir en una lengua que le abre un futuro promisorio a costa del olvido de un pasado doloroso, sin embargo no puede negar a sus muertos, el castellano rioplatense protege los recuerdos.

Algo diferente ocurre en *Estirpe de navegantes* (2017) donde la conexión con el *galego* permite visitar e imaginar, ponerle sonido y colores a la infancia de su padre, migrante gallego, y a las vidas posibles que pudo haber desarrollado en su tierra natal, que adquiere en los versos cierto estatuto de hogar. En su segundo poemario la autora vuelve con los poemas urgentes de la Europa obsesionada e indiferente con el problema de los refugiados y los migrantes. Es interesante el encuentro con las voces del exilio en la creación provisoria de una Triple M: Mujeres Madres Migrantes, que se contraponen a la triple letra manchada de sangre de la historia argentina. El haber sido extraña de su propia historia, y revestir así la figura de la otredad por tanto tiempo, es lo que le brinda a la autora la posibilidad de desarrollar su trabajo y testimoniar como defensora de esos anónimos desplazados. Así es que el futuro, a donde se pretendía llegar saltando “pa’ delante” en *Entre dos orillas*, también muestra con crudeza su zona oscura. Si bien los poemas transmiten agudamente los dolores históricos de dos pueblos, con dos idiomas hermanados, el castellano y el *galego*, por encima resalta el dolor propio; no el dolor de madre, hija o esposa sino el de un ser que no acaba de centrarse en el mundo y que, cualquiera hubiera sido su posición o su fortuna hubiese sentido con violencia, la nostalgia de otra cosa. Ese anhelo de otra cosa es la tradición cultural galega a la que la poeta llega como detective de una nostalgia atávica. Se percibe un tinte más testimonial que en *Entre dos orillas*, porque la nostalgia, la *morriña*, la *saudade*, se escriben en *galego*.

Como señalábamos al analizar el poema “dos” de Juan Aiub, la serie de los desplazamientos temporales expresa una estructura de sentimiento en la poesía de hijos e hijas, con necesarias consecuencias estilísticas. María Ester Alonso Morales tematiza el tópico y es consciente de su utilización en el poema “Neo” dedicado a Julián Axat: “Yo también soñé / una y mil veces / salvar a mi padre / y a sus compañeros. / Tampoco pude convencerles” (p. 34)²⁰³. Estos versos dedicados a Axat, arman una serie con el poema “XXX”²⁰⁴ de *Peso formidable* y con “Equipo forense de sí”²⁰⁵ de *Neo* (2010). Estos adultos

²⁰³ Estos diálogos poéticos con los integrantes de Los Detectives, presente en la mayoría de los autores, refuerza el sentido de formación cultural para pensar al grupo. La utilización de este procedimiento, el de los desplazamientos temporales, enlaza las propuestas de escritura de los hijos y contribuye a pensarlos como parte de un corpus específico.

²⁰⁴ “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 /

venidos del futuro intentan convencer a los adultos del pasado con argumentos, pero también con esa información concreta que reconstruyeron fragmentariamente a lo largo de su vida. La intención argumental da cuenta de cierta asimetría entre los jóvenes padres que se encuentran cercanos a la muerte y los adultos hijos que intentan hacerlos desistir del operativo o convencerlos de la necesidad de irse. La sintaxis familiar se vivencia en el desorden que provocó la catástrofe, las madres son paridas por sus hijos, los hijos son padres que intentan defender a sus hijos-padres, los abuelos o los tíos se convierten en padres y madres. Como dice Gatti: “en algunos sujetos, más que provocar la entrada en juego de clasificaciones de reemplazo, la desaparición forzada de personas desclasificó las existentes sin permitir que se armase ninguna otra que reequilibrase lo ajustado” (Gatti 2011 174). Esta nostalgia poetizada es política desde el momento en que desestabiliza las taxonomías para pensar lo social, y el lugar asignado a los cuerpos. Los desplazamientos espacio-temporales que analizamos en las poéticas de hijos, serían el producto del resquebrajamiento de sentidos o de la “inversión de mundo” (Da Silva 2009) que produjo el plan sistemático de exterminio. Con acierto, Ilse Logie (2015) señala, a propósito de la narrativa de hijos, que no estaríamos frente a un proceso de extimidad, de autoexposición del yo, sino por el contrario ante la necesidad de elaborar un trauma familiar que posibilite un nuevo comienzo: “En el proceso, la verdad irremediabilmente perdida de lo evocado es menos importante que lo experimentado cada vez que se evoca. Lo que vuelve finalmente no es un recuerdo, sino una escritura, la posibilidad de transformar la crueldad intolerable de la historia” (p. 87).

Lo que se juega en ese diálogo recurrente, en ese regreso siempre distinto al momento previo al secuestro o al asesinato, es la posibilidad de ser hablado por los padres y convertirse así en un ventrílocuo de sus búsquedas o por el contrario, argumentar contra los padres y así discutir, coincidir o negar sus perspectivas para establecer una tradición propia

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 convengo / 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” (Axat 2003 67-68).

²⁰⁵ “Todos los años / ese día / a la misma hora / sueño / viajo 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 / cuídalo / y regreso con él en brazos / todos los años / ese día” (p. 24-25).

orientada a futuro. Esta encrucijada es la que atraviesa la elección de salvar a los padres o al yo-bebé que veíamos en Aiub pero que también está presente en Axat.

Alonso utiliza la misma técnica en el poema titulado “El cielo sobre Lanús”:

Soné, / 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 su identidad, advertirle 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. / 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... (p. 30-32).

El poema recuerda *A Christmas Carol* (1843) de Charles Dickens, pues una especie de fantasma del pasado concede el deseo de viajar a 1974, año en la que asesinan al padre de la autora. En Alonso, el viaje varía respecto al emprendido por Axat, en primer lugar porque su padre, Jacinto Alonso Saborido²⁰⁶, militante del PRT-ERP, no se encuentra desaparecido. Sin embargo, la técnica 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 efectuación de esa marca de la catástrofe. Estos poemas permiten reflexionar sobre los genocidios del siglo XX y los modos en que el proyecto de la modernidad extirpa lo que no se adapta a sus gramáticas de sentido, en “El padre que no viví” enumera las etiquetas que desde el Estado recayeron sobre la figura de su padre: “Fuiste para unos / delincuente subversivo, / extremista, / terrorista, / miembro de una organización / marxista declarada ilegal” (p. 90). Padres y madres también van a realizar apariciones en el presente, como lo que resta de un pasado que clama por justicia y que produce nuevos diálogos en la memoria abraciba que construyen los versos, por ejemplo en el poema “En el hijo se puede volver” dedicado a “Todos los HIJOS frente a la justicia” dice: “Tus padres van a ingresar / con vos a esa sala, / cuando te toque / subir al estrado, / tomar asiento / y declarar. / vas a tenerlos, / uno a cada lado, / escoltándote, / escuchándote, / sosteniéndote” (p. 24).

²⁰⁶ Asesinado el 07 de octubre de 1974 en un operativo organizado por el ERP en el que se ajustició al Mayor del Ejército Jaime Gimeno por ser uno de los responsables de la Masacre de Capilla del Rosario (Catamarca) en agosto de 1974. Según los testigos Alonso fue herido de muerte por el hijo de Gimeno quien disparó desde el balcón de su casa.

Como veíamos más arriba, estos cuerpos no son representados en el momento del enfrentamiento o en tanto cadáveres, sino que se presentan como visitas fantasmales, en tanto restos del pasado que portan un mensaje. A partir de esta técnica de presentificación de la figura del militante político desaparecido o asesinado, estos poemas intercambiables y múltiples en sus variaciones (es decir, que insisten y acechan, como los espectros) señalan lo que quedó expulsado por el biopoder, aquellas vidas que no merecieron ser vividas para el Estado.

Gabriel Giorgi considera que en este tipo de producciones estéticas, se trata de provocar y de articular una proximidad entre el cuerpo vivo y los restos del cuerpo muerto —el peso de la tradición negada—, que se relaciona con nuestra propuesta de una memoria abraciba. En esta serie, se instituye un espacio en común que no existía hasta esa instancia: “la distancia que diferencia y conecta a los cuerpos dibuja un espacio de lo común y alude a una comunidad en la que los límites y los lugares se definen, cada vez en la singularidad de los encuentros, y donde esos cuerpos que fueron borrados, tachados, se reinscriben en el sentido común de las presencias” (Giorgi 2014 210). 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. Esta presencia intenta volver a tejer, en un espacio y un tiempo poético, única forma de la sobrevida, los lazos sociales que el Estado genocida vino a destruir. La aparición de estos cuerpos, su presencia constante en estas poéticas ilumina una zona que es irreductible a lo individual y a lo social, a lo privado y lo público y que nos habla de otro tiempo que excede y no se adapta a las distinciones clásicas entre *zoé* y *bios*. Un tiempo que expulsa lo político hacia su exterior: lo biológico, lo natural. Y que incorpora lo natural a la política: a la historia de sus sueños y horrores²⁰⁷ (p. 204).

²⁰⁷ Una imagen que ilustra muy bien esta cuestión es la escena final del film *Tierra de los padres* (2011) de Nicolás Prividera. Desde un helicóptero se contraponen el cementerio de la Recoleta, metáfora de los panteones de los “pro-hombres” reconocidos por el Estado, con el Río de La Plata, el espacio en donde fueron arrojados los revolucionarios, sin túmulo, en un intento por negar su recuerdo, su historia.

Es interesante que en algunos poemas como “La herencia incómoda”, Alonso reivindica la imagen de guerrilleros para sus padres²⁰⁸. Allí se pone de manifiesto, explícitamente, el horizonte político de su intervención, tendiente a presentar bajo nueva luz, aquello que se quiso ver eliminado para siempre por el proyecto político y económico de la última dictadura. Pero también, incluso, por los propios compañeros de militancia setentista o por sus familiares, a partir de un borramiento sistemático (del terror) y luego estratégico y jurídico, de la participación en las organizaciones armadas, por un temor fundado a que en un contexto signado por el retorno del neoliberalismo, se intente usar de argumento por parte de sectores de la derecha oligárquico-financiera para dar por terminados los juicios de Lesa Humanidad o abrir las puertas a la persecución de los viejos militantes del campo popular.

Habitar el tiempo de la memoria que proponen estos poemas, anacrónico por naturaleza, implica una crítica al historicismo, a la reconstrucción jurídica del acontecimiento, huella del dolor del presente. María Ester arriba a conclusiones semejantes a las de Axat a propósito del lenguaje jurídico, según las cuales sin poesía no hay justicia:

Especiallymente 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 (Entrevista a Alonso 04/04/2018).

Otra figuración que puede leerse en algunos poemas es la de la hija convertida en detective para eludir los silencios o las narraciones contenidas, fragmentarias o elípticas del ámbito familiar, de la militancia setentista o de la comunidad. En este sentido es interesante cierta estética performática que propone Félix Bruzzone -y que se relaciona con la obra de Alonso- cuando explica su metodología a la hora de construir el rompecabezas identitario. Esta consiste en una búsqueda intrascendente que descentra constantemente lo que sería una investigación metódica: “hay cosas que siempre me preocupé por averiguar, pero después me las olvidaba; en general, todo lo que averiguo me lo voy olvidando (...) no

²⁰⁸ Con motivo de la presentación del libro en La Plata, que pertenece a la colección Los Detectives Salvajes de Libros de la Talita Dorada, se produjo un diálogo interesante entre María Ester y Julián Axat. Alonso manifestó que Axat le habría sugerido no llamarlos guerrilleros, lo cual fue motivo de largos cabilleos durante la edición del poemario.

tengo espíritu detectivesco. Es como si mi forma de llegar a esas cosas fuera más a través de la ficción que a través de investigaciones” (Arenes y Piekelnny 2016 29-33). Escribir y reescribir ficciones para comprender eso que los testigos no pueden decir, lo que resta y nunca cierra porque siempre se vuelve a comenzar, por olvido o necesidad.

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 poéticas. La figura del desaparecido ocupa el lugar que Nicolás Bourriaud (2015) 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. 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 señalara Hal Foster (2001) siguiendo a Lacan, funciona menos por el contenido que por la técnica utilizada.

En este ir y venir, los autores llevan inscripto en su propio cuerpo el legado de los padres, a modo de mensaje en una botella lanzado al futuro. Sólo que la clave de esa cifra nunca podrá ser un hallazgo privado, sino que la sociedad en su conjunto debe dar cuenta de esa herencia que en algunos casos será más un peso insoportable que formidable. Ese bebé revisitado, metonimia de la generación de hijos, es un testigo que paradójicamente no puede decir, no sabe²⁰⁹.

Consideramos relevante, en relación a esto, la apropiación que realiza Tamara Kamenszain del pensamiento de Giorgio Agamben cuando dice que 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

²⁰⁹ Según Paul Ricoeur (2013), el testigo se caracterizaría por la articulación entre la aserción de la realidad factual del acontecimiento relatado y la certificación de la experiencia del autor en dicho acontecimiento. Por otra parte, hay una promesa constitutiva de veracidad en el pacto de enunciadore y enunciatario que hace que éste sea más fiable en tanto pueda mantener su palabra a lo largo del tiempo. El testigo pide ser creído e intenta marcar una frontera entre realidad y ficción.

perspectiva, el autor o la autora no son otra cosa que el testigo y el lector no puede sino asumir la tarea de ese testimonio, de esa prueba del presente (Kamenszain, 2007). 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 intentaran 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.

3. (No) manifiesto por un arte mutante. Nicolás Prividera.

“Pero yo, con el corazón consciente
de que sólo en la historia hay vida,
¿podré jamás con pura pasión actuar
si sé que nuestra historia ha terminado?”

Pier Paolo Pasolini, *Le ceneri de Gramsci* (1954)

En 2012, año de la publicación de *restos de restos*, Nicolás Prividera²¹⁰ ya era reconocido como cineasta por las películas *M* (2007) y *Tierra de los padres* (2011). Desde el título, el libro tematiza una práctica constante en la obra visual y escrita de Prividera, que es el trabajo con el fragmento. Hay un montaje de restos de proyectos que encuentran su lugar en una película o en un libro, pero que sin embargo permiten hilvanar toda su obra y dejan ver una coherencia y una apertura siempre renovada a problemas fundamentales como la tradición, la identidad, la historia. Es más, al igual que en el caso de Emiliano Bustos, hay un fuerte trabajo crítico sobre su propia producción, como leemos por ejemplo en *El país del cine* (2014), donde vuelve sobre su propia producción cinematográfica y las polémicas en las que se vio envuelta.

²¹⁰ Nicolás Prividera, es hijo de Marta Sierra, bióloga del INTA y militante de base de Montoneros que fue secuestrada y desaparecida cinco días después del golpe militar de 1976.

restos de restos reúne textos escritos entre mediados de los '90 y fines de 2010 y en él confluyen poemas, relatos de ficción, textos críticos, junto con extractos de guiones de films nunca realizados. Para el propósito de nuestra investigación nos interesa pensar la compilación de textos escritos en la década del noventa y compilados en la primera parte del libro en sintonía con los escritos de Juan Aiub y María Ester Alonso Morales, pues en ellos se produce un trabajo de memoria que genera un fuerte anclaje en la figura ausente de la madre y en los cuestionamientos a la militancia setentista y a los organismos de Derechos Humanos. Mientras que en la segunda y en la tercera parte, el libro comparte las características de un proyecto de escritura más autónomo que se asemeja al que encontramos en Bustos, Ohde y Axat: una lectura crítica de las tradiciones a partir de las cuales produce sus poemas, junto con la construcción de una imagen de escritor que se circunscribe a su propuesta como autor cinematográfico. Explica Prividera la génesis del proyecto, aclarando su método de trabajo:

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, con textitos 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).

La primera parte, “Amasijo”, es la más narrativa. Allí reúne textos teórico-críticos que hacen eje en la discusión política con los militantes de la generación de los padres. Dentro de este grupo ubicamos “Asado de vacío”, “La izquierda peronista explicada a los niños”, “Casas marcadas” y “Carta a los padres”. Los dos últimos fueron materiales pensados para la realización de un documental sobre Rodolfo Walsh:

Después de haberlo leído, trabajado, y discutido tanto, esperaba poder hacer algo con Walsh, y 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 (...) 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 (Entrevista a Prividera 03/01/2018).

En “La izquierda peronista explicada a los niños”, texto escrito en 1995, leemos un cuento de hadas alegórico:

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... (p. 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)²¹¹. Según Luis García (2011) los tiempos de la posdictadura argentina son tiempos de derrota y duelo, y la crisis de las visiones totalizantes se expresaría en el procedimiento alegórico. En la alegoría, en tanto figura de la representación, habría una fijación en la pérdida que reduciría al yo y lo apartaría de la acción, en la dirección de la absorción meditativa del melancólico. Resulta paradigmático que Prividera haya trabajado con la alegoría en un texto que data de los años de impunidad, cuando incluso algunos genocidas confesaban sus crímenes por televisión²¹². 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: “(...) 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

²¹¹ A propósito de cómo vivenciaba un hijo esta nueva construcción social de sentidos sobre los padres, dice Aiub: “a mediados de los ’90 empieza la reivindicación y se los empieza a nombrar como revolucionarios, como tipos que querían hacer la revolución. Y 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” (Entrevista a Aiub 09/03/2018).

²¹² En febrero de 1995 el periodista Horacio Verbitsky publica *El vuelo* con las declaraciones del ex Capitán de Corbeta Adolfo Scilingo, quien amparado por las leyes de impunidad confesó haber arrojado civiles al Río de La Plata, durante los denominados vuelos de la muerte. En abril del mismo año el Comandante en Jefe del Ejército, General Martín Balza realizó la primera de sus autocríticas por las violaciones a los derechos humanos cometidas durante la dictadura, aunque sin aportar datos, ni pruebas que ayudaran en la construcción de la verdad. En los medios de comunicación se sucedió una especie de show del horror II²¹², que los hijos denominaron Show de la impunidad, en vivo y en directo represores y torturadores eran invitados a los canales de aire a dar su visión sobre los ’70. Genocidas como Massera, Etchecolatz, Simón o Astiz se paseaban por los medios de comunicación y en algunos casos incluso se los hizo debatir con personas torturadas por ellos mismos o con sus hijos, por ejemplo el 28 de agosto de 1997, Mariano Grondona junta en *Hora clave* a Miguel Etchecolatz con Alfredo Bravo.

par de espadas. Las doncellas esperan. Hoy me doy cuenta que ya no puedo vivir en el anacronismo del “...había una vez...” (pp. 09-10). Estos relatos que recurren a procedimientos de los cuentos de hadas pueden leerse en consonancia con lo planteado por Luis García:

La posdictadura pone en escena un devenir –alegoría del símbolo. En tanto imagen arrancada al pasado, mónada que retiene en sí la sobrevida del mundo que evoca, la alegoría remite a antiguos símbolos, a totalidades ahora quebradas, datadas, los reinscribe en la transitoriedad del tiempo histórico. Los lee como cadáveres (p. 146).

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 pero 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 estratégica del líder montonero Mario Firmenich²¹³. De hecho mientras este personaje, al que denomina el hijo del rey pisa la cola del dragón, el resto de los hijos del pueblo son quemados rápidamente²¹⁴. Es factible que en el presente de la publicación, el autor puede permitirse cierta ironía o parodia crítica producto del tiempo transcurrido desde la dictadura, pero también de la reapertura de los juicios por Crímenes de Lesa Humanidad y de las condenas producidas. Además surge con fuerza un novedoso abordaje estético sobre los setenta producido en su mayoría por jóvenes autores hijos de militantes perseguidos, que se permiten trabajar con modulaciones muchas veces cercanas al humor, una historia que se había o silenciado o sacralizado bastante durante los años de impunidad. Como decíamos, el texto data de 1995, y leemos allí también un trabajo de archivo, una exhumación de la propia obra o de lo que no podía ser dicho dentro de H.I.J.O.S. según la visión polémica que el autor nos ofrece del organismo:

²¹³ En la famosa entrevista realizada por Felipe Pigna en 2002 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” en http://www.elortiba.org/docmon82.html#Entrevista_a_Mario_Firmenich. Es interesante destacar que en esta entrevista Firmenich también juega con alegorías y cuentos de hadas al compararse irónicamente con el flautista de Hamelin.

²¹⁴ Dice Cecilia Secreto (2009) a propósito de la función del príncipe en los cuentos de hadas: “El cuento de hadas es quizás el único relato de nuestra cultura donde encontramos la imagen de “hombre objeto”, entendiendo por tal el que es válido principalmente por elementos físicos o de status. En relación con esto, de él nunca se detallan las condiciones individuales, sólo la valentía y, en algunos casos, la bondad perseverante” (p. 83)

H.I.J.O.S. 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 (Entrevista a Prividera 03/01/2018).

Si reconstruimos el contexto en el que estos apuntes son escritos, podemos visibilizar por un lado, las diferencias y tensiones que se producen entre las memorias individuales y las memorias institucionalizadas, entre H.I.J.O.S. e hijos. En este sentido, llama la atención la visión desencantada de la militancia y del campo de los derechos humanos que ofrece Prividera en “24 de marzo de 1996”, significativo texto escrito el mismo día del vigésimo aniversario del golpe: “todo esto parece, como cada 24 de marzo, un gran déjà-vu de rigor, el acto termina y la gente se dispersa (no necesariamente en ese orden). La plaza va quedando vacía y el sol cae, como si fuera el final de una película conocida (p. 50). Por otra parte es interesante el cuestionamiento a las taxonomías que el mismo Estado que desapareció a los padres ofrece como compensación “el Estado tiene nuestro legajo, la Psicología nuestra Historia Clínica, la Literatura nuestra novela familiar. Ahí siempre nos van a encontrar. Este es el legado de la Represión” (p.49), posición que lo acerca bastante a las críticas que Gatti (2011) esboza contra el proyecto de la modernidad. En la entrevista mencionada, le comento mi sorpresa ante la desmitificación que produce este texto respecto del acto que Ludmila Da Silva y Daniel Feierstein, entre otros²¹⁵, consideran un momento

²¹⁵ La mayoría de los testimonios coinciden en señalar la trascendencia del acto por el vigésimo aniversario del golpe de 1976, el cual fue visibilizado como un parteaguas respecto de las marchas que se realizaban con anterioridad. Dice Da Silva: “La marcha del 24 de marzo de 1996 fue extraordinaria, hizo historia, fue paradigmática, casi una versión total” (172). La autora da cuenta de una emergencia, un salir a la superficie de emociones largo tiempo contenidas y reprimidas por una cultura del miedo que todavía condicionaba con fuerza, incluso a las propias familias, a la hora de dar versiones de la militancia de los desaparecidos. Sin duda, la primera marcha de H.I.J.O.S. fue determinante de este desborde, las Madres por primera vez, como solían decir entonces, sentían que contaban con un relevo generacional. Mediante la articulación de diferentes mecanismos de transmisión de memorias habían posibilitado una continua recreación y constitución de los lazos sociales que encontraban en los hijos, sus herederos. También Oberti y Pittaluga (2012) destacan la importancia de este acto: “nuevas voces irrumpieron en el centro del espacio público, con sus propias interrogaciones y con las marcas presentes de ese pasado; voces de una nueva generación, la de los hijos, que

bisagra, que abrió un antes y un después en las conmemoraciones por el inicio de la última dictadura cívico-militar, no sólo por la emergencia de H.I.J.O.S. sino también por la masividad creciente que fueron ganando al interior de la sociedad, a lo que responde:

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 desfasaje. 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 '90 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 '70 una mirada ensimismada sobre su tiempo. Nunca hay posiciones en bloque, ni 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. Hubieron 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, y 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”.

A propósito de este cruce de miradas sobre un mismo hecho es que nos interesa pensar la emergencia de la agrupación H.I.J.O.S. en tanto performance de la transmisión de la

no necesariamente son hijos de víctimas del terrorismo de Estado sino todos aquellos que componen en una diversidad de intervenciones un nuevo repertorio de preguntas sobre cuestiones antes invisibilizadas” (p. 39). Por su parte Daniel Feierstein (2007) también visibiliza en el acto fisuras en los modos de realización simbólica del genocidio, las cuales recién harían crisis colectiva en 2001. Según el autor, H.I.J.O.S., no sólo representaba la emergencia de las preguntas sobre la responsabilidad de la sociedad civil en el genocidio de los hijos de desaparecidos, sino los de “una sociedad, que no podía entender ni decodificar el discurso de los padres” (p. 336): ¿dónde estaban los miles de cómplices necesarios para ejecutar un genocidio? ¿por qué las voces mayoritarias en defensa de la ‘mayoría inocente’ no se habían alzado hasta 1983? ¿por qué resultaba tan necesaria dicha impunidad para cerrar ese período ‘irracional, demoníaco y patológico’ de la historia argentina?, son algunas de las preguntas que reconstruye Feierstein. Así es que la irrupción de H.I.J.O.S. produce un quiebre en la lógica hegemónica en la explicación del genocidio, que echa por tierra la “teoría de los dos demonios” diseñada por el gobierno alfonsinista. De hecho en los tres primeros números de la revista de H.I.J.O.S. La Plata se dedica un artículo a discutir con esta teoría explicativa de la transición a la democracia, se discute el prólogo (nº 1, 1996), pero también lo que representa la figura de Sabato como intelectual orgánico de la dictadura y luego del alfonsinismo (nº 3, 1998).

memoria generacional. Las manifestaciones políticas o artísticas de H.I.J.O.S. y en particular el escrache, se presentan bajo esta luz como dispositivos complejos en los que intervienen diversos archivos (por ejemplo con las fotos de los genocidas o el diseño de los mapas) en la realización de repertorios que actúan como memoria corporal: performance, gestos, oralidad, movimiento, danza, canto, en continuas variaciones de sí mismo. Precisamente, esta teatralidad y espectáculo construido, es lo que le choca a Prividera que se siente parte y no, al mismo tiempo, del acto, porque confunde el repertorio con la simulación. Taylor dice que “antes que una copia, el escenario constituye un siempre otra vez” (p. 72)²¹⁶. El acto de 1996 fue un escenario paradigmático, dador de significados, que transmitió conocimientos e hizo evidente la estructuración del ambiente social (una de las consignas asimilaba la figura de los desaparecidos con la de los niños que pasaban hambre en el contexto neoliberal). Cuando Prividera dice: “siento que ya no puedo creer, o creerles (sobre todo cuando miran al horizonte como queriendo reproducir la foto del Che: no se si esa pose es inconscientemente suya o si sólo está repitiendo el ritual esperando que el mito se cumpla)” (p. 50), se estaría convirtiendo en testigo de un acto de transferencia de memorias y sentidos, compartidos por todos los observadores de la situación, dado que los escenarios se refieren a repertorios más específicos de imaginarios culturales. También cuando el narrador llega a la plaza y se detiene ante “las viejas consignas, las ajadas pancartas, las deslucidas fotos” (p. 49) se hace evidente la diferencia generacional entre Madres e H.I.J.O.S. en relación a la portación de los rostros de los desaparecidos. Mientras que las madres tenían que recurrir al archivo para visibilizar que sus hijos habían existido, los hijos incorporan las fotografías ya como parte del repertorio de las marchas.

Es interesante también, para un análisis de las polémicas que va enhebrando el autor en su obra, el mismo desplazamiento que busca en “Asado de vacío” donde lo que parece ser una crítica exclusiva a los militantes setentistas que “parecían hablar como si no hubiera cortes en aquella vieja película de la que en esta tarde venturosa hacían la *remake*” (p. 20), termina punzando a sus compañeros de generación. El texto diseña un nexo entre pasado y presente a partir de las imágenes superpuestas del Prividera niño escuchando las

²¹⁶ En relación a lo performativo en las memorias de hijos, destacamos la importancia del teatro en la formación de algunos de los autores trabajados en esta tesis: Julián Axat, Emiliano Bustos, María Ester Alonso. Los tres consideran que fue determinante el contacto con las artes escénicas para desarrollar su escritura.

conversaciones de aquellos jóvenes militantes que en el presente se encuentran reunidos alrededor de la mesa treinta años después. En este texto, se observa claramente cómo el autor acude a recursos del cine al interior de sus escritos literarios, en un *feedback* que enriquece los dos soportes artísticos que utiliza como medios de expresión. Así, por ejemplo, lo central en *Tierra de los padres* radica en la actualización en la oralidad de los textos y discursos de escritores y estadistas en el cementerio de la Recoleta. El rechazo de la épica en los recuerdos de los viejos militantes, los cuales “tendrían (secretos que se llevaron) amigos muertos. Pero el encuentro no fue empañado por su recuerdo” (p. 20) se relaciona con la necesidad de crear nuevas formas que puedan dar cuenta del presente.

El autor, en tanto hijo, se propone buscar un nuevo lenguaje que sea capaz de decir a su generación y no una actualización de viejas consignas que sólo adquieren sentido a fuerza de caer en un vacío signifiante: “más triste aún que la criticada retórica setentista, es la monserga *cool* del revisionismo noventista. En todo caso, cada generación tiene sus limitaciones, y la mayor de las nuestras es haber asumido el pasado como futuro” (Prividera 2012 101). En “Bufido”²¹⁷, poema en prosa que cierra la serie, y constituye una reescritura de “Howl” de Allen Ginsberg, Prividera realiza un verdadero amasijo de su propia generación. Allí se desquita contra todos porque, en definitiva, eso es una generación según una de las acepciones de la Real Academia Española: “conjunto de cosas, a veces de distinto origen o naturaleza, en forma de masa compacta” (RAE). El autor dice de manera provocativa: “Vi hijos desencantados que travisten el nombre de su padre desaparecido, abatido por una pastilla de cianuro, invocado en el neón de un restó en Palermo y en las únicas cartas que sobrevivieron, nombrando entradas agridulces y vinos importados” (p. 59). Paradójicamente, las críticas que antes se dirigían a cierto esquematismo en la visión moral de los combatientes se actualiza y se apropia en este gesto “purista” del yo lírico que es una respuesta a lo que considera la amoralidad cínica o desencantada de los noventa. Ocupando esta posición se acerca bastante a las sanciones setentistas de la moral burguesa en este caso representada por los compañeros de generación, los hijos, quienes se contrapondrían a la moral épica, abnegada y sacrificial de los padres.

²¹⁷ Este poema fue utilizado en la obra teatral *Hécuba o el gineceo canino* (2011) del director Emilio García Wehbi.

“Móvil”, “Agenda 1973”, “Sangre”, “Declaración” y “Volver” son textos que complementan el trabajo de búsqueda emprendido en el proyecto de *M*. “Volver” narra las sensaciones y los pensamientos que lo embargan el día que regresa con su hermano a la guardería en la que lo dejaba su madre cuando daba clases a los trabajadores del INTA. Hay una escena en *M* donde el propio Prividera aparece caminando por el parque del predio, hasta que se detiene bajo un árbol de moras, prueba una y la deshace entre los dedos. Si bien uno de los motivos presentes en el film es el de la búsqueda del tiempo perdido, en clara alusión a la obra de Marcel Proust que aparece brevemente tematizada en otra escena con la imagen del escritor francés en una pared llena de grafitis, el texto amplía las correspondencias y aclara lo que en la película puede pasar desapercibido:

Mi hermano me mira con fastidio metafísico, pero yo le pido unos minutos más, y me pierdo por uno de esos senderos ocultos tras los árboles. Me interno lentamente, buscando las moras de mi infancia, y las encuentro fácilmente, y las aprieto entre los dedos y huelo su aroma dulzón buscando el recuerdo, pero no soy Proust y esta no es mi magdalena... (2010 p. 44).

En “Sangre”, luego de extraerse una muestra de sangre para el Equipo Argentino de Antropología Forense señala: “entendemos, por fin, ahora, que los restos son apenas (a penas) sólo el comienzo. De lo que se trata –más temprano que tarde- es de hallar ese otro cuerpo perdido: la Historia” (2011 34). Precisamente, en *Tierra de los padres* no habrá otro objetivo que el de pensar el genocidio de la última dictadura en continuidad con la construcción y la conformación del Estado argentino en sus distintas etapas. La búsqueda cinematográfica, en definitiva, propone el montaje, un nuevo trabajo a partir de la pérdida: *Tierra de los padres* superpone capas históricas, personajes, héroes y traidores en el tiempo estático del Cementerio de la Recoleta. Es un procedimiento estético formal y un método nuevo de conocimiento que construye distintos lazos de sentido entre series discontinuas de textualidades que dialogan sin sospecharlo.

Los textos “Fotos” y “Agenda 1973”, forman parte de una serie muy común en las poéticas de hijos que es la de la construcción de narraciones y la proliferación de diálogos con los objetos que pertenecieron a los padres²¹⁸. En *La generación de la posmemoria*

²¹⁸ Encontramos varios ejemplos dentro de la colección. María Ester Alonso Morales en *Entre dos orillas* escribe en “Guitarra negra”: “Guitarra negra, / guitarra vieja, / guitarra sucia, / guitarra rota, / como tu pecho. / Hemorragia / intratorácica / causada / por proyectil / de arma / de fuego / Intento repararla. / Es inútil, / no puedo / le doy vuelta, / faltan partes, / faltan cuerdas. / La limpio, / le saco brillo. / Guitarra muda, / no toca /

(2013) Marianne Hirsch habla de un nuevo género de textos de ficción sobre el Holocausto que denomina Narrativas del regreso. Como rasgo distintivo, la autora llama la atención sobre la inverosimilitud que rodea estos hallazgos que ocurren por lo general en la casa de los padres, antigua casa de la infancia. Los objetos testimoniales según la autora muchas veces estructuran las tramas del regreso, personifican la memoria y ponen en marcha un afecto compartido transgeneracionalmente. Por ejemplo, un rasgo que está muy presente en la literatura de hijos es el del objeto que siempre estuvo cerca pero que en un determinado momento se lo percibe de otra forma y permite descubrir una verdad, funcionando como portal del tiempo. Este motivo semeja “La carta robada” de Poe, sólo que recién con el transcurrir del tiempo manifiesta su sentido revelador. Quizá lo más original que plantea Hirsch es cómo los objetos de regreso, tal como los llama, se constituyen en tanto mediadores del recuerdo porque vuelven a estimular ciertas prácticas físicas: “El hábito, afirma Paul Connerton en *How Societies Remember*, es un conocimiento y una memoria de las manos y el cuerpo, y es a través de su cultivo que comprende nuestro cuerpo” (p. 277). Hirsch relaciona estos recuerdos activados por los objetos con la noción de re-memoria que propone Aleida Assman en *La larga sombra del pasado* (2009), una memoria que apela al cuerpo y a los sentidos más que al lenguaje y la razón, una memoria involuntaria que a menudo resulta activada y mediada por el encuentro con los objetos, por ejemplo en “Fotos”, Prividera hurga en la mirada de distintas fotografías de la madre en lo que se convierte en una narración instropectiva de un narrador en tercera persona que focaliza en las etapas de esa mujer para finalizar ocupando el cuerpo del niño que fue:

zambas / ni chacareras / ni canciones / de protesta. / La guardo / con cuidado / en su funda / ahí queda / dormida / en una esquina / con mis recuerdos. (p. 42-44). Juan Aiub en el poema “doce” trabaja como vimos con el cuaderno de poemas del padre. Emiliano Bustos nos contaba de la importancia que tuvo en su relación con la escritura haber conservado la biblioteca de Miguel Ángel Bustos: “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 ambos, 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, 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 de donde 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” (Entrevista a Emiliano Bustos 10/11/2017). Analizaremos la importancia que le da Bustos a los diálogos poéticos con la obra del padre en el próximo capítulo.

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 (p. 17)

Esta re-memoria se diferencia del yo-memoria, que sería una memoria verbal, declarativa y activa. Según Hirsch, 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, cuando dice que “las emociones son performativas e incluyen actos de habla que dependen de historias pasadas, a la vez que generan efectos” (p. 40). La perspectiva de Hirsch, Assman y Ahmed encuentra una síntesis en la diferenciación conceptual que propone Diana Taylor (2015) 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” (p. 18) y por lo general ambos son trabajados de manera conjunta.

Como vimos en el capítulo 2 a propósito de los vínculos que tejen los hijos con las libretas o textos que legaron sus padres, Jordana Blejmar (2015) recupera la etimología del *souvenir*, en tanto recordatorio que “domestica e internaliza una experiencia externa y permite el pasaje del evento a la memoria”. Las características del *souvenir* radican en su incompletud, dado que es arrancado del contexto original. Por eso en “Agenda 1973” el autor se pregunta qué habían sido esos nombres “un grupo, una clase, una generación” (p. 19). En este sentido el *souvenir* es ejemplo de una experiencia distante que evoca pero que nunca puede recuperar en su totalidad. Debe permanecer parcial para que pueda ser reemplazado por una narrativa. Así es que reconstruye a partir de un trabajo detectivesco las distintas trayectorias de los nombres de la agenda, necesita de alguna manera construirles una narración que explique lo ocurrido.

Por su parte textos como “El campo”: “en el libro de visitas leo una frase que me horroriza: “Estuvo todo muy entretenido y divertido” (p. 45); “Parque de la memoria”: “tal vez pueda tomar sol en los cementerios, y hacer el amor entre las tumbas. Pero aquí no hay muertos ni lápidas” (p. 47) y “24 de marzo de 1996” afrontan en distintos momentos los

límites de las políticas monumentarias de la memoria y las conmemoraciones y proponen que no hay mejor memoria que una acción crítica sobre el propio presente:

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, de ese momento negativo, brechtiano, adorniano, crítico, introducido en el mismo acto de recordar (...) Todos sabemos eso, estamos conscientes de los peligros del memorialismo pero no sabemos cómo salir del problema (...) Porque, del mismo modo, muchas veces la crítica al memorialismo se confunde con las críticas a la memoria misma, y ahí hay un problema (Entrevista a Prividera 03/01/2018).

La segunda y la tercera parte del libro, “Pelos y señales” y “Apuntes para un manual de conducción poética”, están compuestas por poemas y se relacionan más con los trabajos que denominamos de los poetas hijos porque hay un desplazamiento de la necesidad de testimoniar por sobre los aspectos estilísticos y una problematización crítica la tradición literaria en la que inscribe su propia producción. La última parte reúne poemas que darían cuenta programáticamente del acontecer de la nueva poesía y están acompañados por una especie de manifiesto que exhibe la propia desconfianza ante su valor. Algunos de los poemas incluidos en las dos secciones pertenecen a un proyecto previo de un poemario que homenajeaba al cine. La huella de ese libro se reconoce en “Cosmos ‘90”, “Never more”, “Fassbinder” y “Punctum”.

Uno de los ejes más importantes de esta sección de *restos de restos* es la concepción acerca del objetivismo poético (considerado por los autores de la colección como la estética dominante en los ’90²¹⁹), en tanto poética de la derrota, que concuerda con la política editorial de Los Detectives Salvajes. De hecho, el poema “Elogio de la guillotina” sale en defensa de sus compañeros en la polémica que se generó a partir de la presentación de la antología *Si Hamlet duda, le daremos muerte*:

El Comité Literario de Salvación Pública / decreta: / Cortar un ejemplar –cual si fuera una flor marchita- no es / cortar los tibios cuellos de los moderados / Cortar un ejemplar –cual si fuera una flor marchita- no es / cortar las consagradas cabezas de los vendidos. / Cortar un ejemplar –cual si fuera una flor marchita- ni siquiera es / cortar cada libro hasta volverlo leña encendida. / Cortar un ejemplar –cual si fuera una flor marchita- es sólo recordar que /

²¹⁹ Dudamos de que sea efectivamente así: en todo caso, podemos pensar que podría haberse hecho hegemónica en la década de 2000, sin embargo las lecturas que hace Prividera de la tradición están marcadas por los cruces con el cine, y ahí sí vemos una preeminencia de esta estética que tiene muchos puntos en común con la literatura objetivista.

cortar es el trabajo de las guillotinas, aún las de papel. / Cortar un ejemplar –cual si fuera una flor marchita- es no olvidar que / cortar por lo insano es subvertir los límites de cualquier papel. (...) Cortar un ejemplar –cual si fuera una flor marchita- es / cortar con la negra sangre de la apatía / Cortar un ejemplar –cual si fuera una flor marchita- es, por fin, / creer que aún todo es posible. / Pero nunca olvidéis, compañeros, que el verdugo debe ser el primero en arriesgar la cabeza (p.93-94).

En esta puesta en escena, como señala Adriana Badagnani “pese a su acto jacobino, los poetas hijos de desaparecidos parecen no querer reivindicar la violencia, sino solo parodiar la escena de inocentización de sus padres” (Badagnani 2014 9). El acto performático difumina las fronteras entre política y literatura, politizando la poesía pero también poetizando la política. Así es que en el poema donde se reivindica este hecho leemos una necesidad de refundar un nuevo movimiento de vanguardia. En definitiva, según la perspectiva de Prividera de lo que se trata es de apostar por un nuevo manifiesto generacional: “cortar un ejemplar – cual si fuera una flor marchita- y aún / espantar al burgués es cortar con la complacida muerte de la vanguardia” (Prividera 2012 93). El acto político de reminiscencias jacobinas se entrelaza con el parricidio literario y la búsqueda de un nuevo tono de época “cortar un ejemplar – cual si fuera una flor marchita- es, por fin, / creer que aún todo es posible” (Prividera 2012 93)²²⁰.

El poema “Deshechos” realiza una operación de conversión de las estéticas noventistas en residuales. Utiliza uno de los procedimientos más frecuentes en el objetivismo de los noventa, la enumeración descriptiva de los materiales que rodean el presente de la escritura, que remite por ejemplo a la poética de Daniel Durand: “Relojes muertos. Tazas rotas / Manteles derruidos. Cuentas impagas. / Tarjetas de cumpleaños. Reliquias de navidades perdidas” (p. 86), mientras que con un tono irónico concluye: “Restos de restos. El libro vencido / de un poeta objetivista” (Prividera 2012 86)²²¹. Al

²²⁰ Refiriéndose a este acontecimiento expresa: “guillotinar un libro no es lo mismo que quemarlo. Es un corte simbólico, más que una metonimia con el cuello de Casas, que se lo tomó con más humor, y dio la mejor respuesta: al poema se lo vence con otro poema mejor. Y es así, porque más allá que el gesto fue una reivindicación de un punto de vista fuerte frente a esa anomia y esa apoliticidad noventista, de lo que se trata es de producir textos que los superen. Además Casas no es un padre sino un hermano mayor, al que en todo caso se le puede disputar la misma genealogía” (Boverio, Capelli, 2013 18).

²²¹ Consideramos que una de las influencias más marcadas en la escritura poética de Prividera, la cual lo distancia de las estéticas objetivistas, es la del peruano César Vallejo. Poemas como “Oh, loor de la patria”, “Los hijos del fierro”, “Elogio de la guillotina”, conservan un tono que los asemeja bastante a los *Poemas humanos* (1939) haciendo uso de ciertas figuras de repetición como la anáfora y el paralelismo, y sin dejar de lado la indagación por la Historia que emerge entre los versos y es abordada de manera crítica. Todo lo contrario de la construcción de un archivo del puro presente que se parodia en “Deshechos”.

reclamar una misma genealogía, Prividera realiza una operación de reapropiación de los padres literarios de los poetas de los noventa. Incluso en “Florida Boedo” parodiando un poema de Casas leemos la siguiente recomendación: “No vuelvas al barrio, / poeta. Nada queda” (Prividera 2012 92). En un mismo movimiento y desde el título, se coloca al poeta de Boedo (Casas) como perteneciente al grupo de Florida. Florida y Boedo parece ser hoy el mismo territorio, alerta. Por un lado, se cuestiona el marketing que rodea a este poeta, su exposición mediática, el éxito editorial, aunque también se critica el agotamiento de las imágenes del lumpenproletariado de los ’90, la crudeza de la derrota y del abandono por parte del Estado. El poema intenta denunciar cómo Casas recrea un barrio que en un nuevo contexto de fuerte politización y recuperación del rol transformador del Estado resulta francamente ilusorio, porque esos niños perdidos “por suerte gozan ahora –según dice el gobierno- / de los beneficios de la seguridad social” (Prividera 2012 92). El “según dice” señala al mismo tiempo sus reparos o distancia con el gobierno kirchnerista.

La crítica a la reproducción acrítica de una fórmula que fue eficaz y exitosa para Casas en los noventa permite al grupo de Los Detectives Salvajes una ruptura con esa estética y una instalación de la propia voz “comprometida” en un esfuerzo tendiente a repensar la función social de la poesía y de la figura del poeta. En este diagnóstico, tal como señala Badagnani, “la poesía de los ’90 parecía prometer ciertas cosas, pero luego sus gestos se vaciaron y su mirada desencantada sobre el mundo solo fue una forma de desapego, una sacralización de la ironía y del vacío ideológico” (Badagnani 2014 52).

Para Prividera, precisamente lo que reclama esta coyuntura histórica, la década del 2000, es una crítica política, pero también una ruptura estética con la generación de los padres. Según el autor, con posterioridad a este primer momento, recién será posible pensar una poesía colectiva con una fuerte marca generacional que intente cortar amarras con la poesía de los noventa para recuperar esa filiación que fue negada por la dictadura y por la democracia de la derrota. En una entrevista con motivo del estreno de *M*, expresa: “sé que algunos nos reclamarán a nosotros por criticar el proyecto de otra generación sin articular un proyecto propio. Sé que es un reclamo que le pueden hacer a mi película, pero también creo que es una primera parte: primero es necesario hacer una revisión; hay un debate que todavía no se ha terminado de dar, cosas que no están habladas” (Kairuz 2007), en clara

referencia a cuestiones tan delicadas como la militarización y el verticalismo en las decisiones políticas al interior de las organizaciones armadas.

Considero que lo que encierran estos planteos son una respuesta a la pregunta acerca de qué hacer con el legado de los padres, siendo hijo de desaparecidos. En el texto que lleva por título el irónico “Los hijos del fierro”, donde la metonimia encierra una crítica política a la generación del setenta a partir de un juego de palabras con el film de Pino Solanas *Los hijos de Fierro* (1972), el autor plantea una conceptualización acerca de las distintas maneras en que un hijo puede soportar el peso de ese legado. Por un lado, estarían los que el autor considera hijos replicantes “que repiten las inflexiones fantasmáticas de la voz del padre” (p. 51). Por otro lado, los hijos frankensteinianos “que pretenden escapar a ese mandato negándose a ese destino hamletiano de encarnar la Historia” (p. 51). Como síntesis de estos dos polos se encontrarían los hijos mutantes “que asumen su origen pero no quedan presos de él” (p. 51). Estos hijos, sin negar su pasado, buscan nuevas respuestas para nuestro presente, pero también para el futuro, intentando “construir desde esa mirada un inquebrantable mundo propio, bajo la forma más inesperada” (p. 52)²²². Esta conceptualización de “lo mutante” que ha circulado ampliamente en los trabajos académicos, se ha tomado muchas veces como una clasificación definitoria, olvidando que surge al interior de un poema. Se relaciona con la noción de huerfanitos paródicos planteada por Gabriel Gatti, que consistiría en una forma de relacionarse con la catástrofe del sentido, visible en la obra narrativa y filmica de hijos y que consiste en partir de una institucionalización de la desaparición forzada que para ellos funciona como un punto de

²²² Esta tipología ya había sido utilizada por Prividera en la presentación a la novela de Félix Bruzzone *Los topes*, el texto se titulaba *Plan de evasión*. En cuanto a la utilización de la noción de replicante se ha pronunciado recientemente en contra Basile (2017-b 162-163) señalando la creatividad de los hijos en la construcción de un nuevo lenguaje para los organismos de Derechos humanos. Aunque Dalmaroni (2004) ya señalaba la imposibilidad ontológica de repetir de los hijos, incluso cuando recurren a una tradición discursiva y narrativa que fue utilizada por los padres en los '70, diferente de lo que ocurre por ejemplo en los testimonios de la generación de los padres recopilados en *Cazadores de utopías* (1996) de David Blaustein o en los testimonios de *La Voluntad* (1997-1998) de Martín Caparrós y Eduardo Anguita: “este sujeto está lisa y llanamente imposibilitado de *repetir* porque no se cuenta entre quienes *vuelven*, es decir, no ha estado allí; y ha quedado a la vez obligado a restituir como ejercicio inevitable de su propia constitución como sujeto (...) ingresa en un trabajo de construcción de sentidos que no es mera re-construcción retórica ni ideológica de significaciones por parte del sujeto que las produjo, sino rescate, relectura y apropiación por parte de un sujeto posterior que se ubica ahora en el lugar del heredero despojado” (p. 971).

partida estable y habitable, a diferencia de la inversión del mundo que produjo por ejemplo en la generación de las Madres (Gatti 2011 180).

Resulta significativo que Prividera haya utilizado esta conceptualización en la presentación de la novela *Los topos* (2008), para referirse a la escritura de Félix Bruzzone. En esta novela iconoclasta y políticamente incorrecta desde el punto de vista de la histórica apuesta en contra de la venganza personal de los organismos de Derechos Humanos, una hija travesti se dedica a cazar represores desde arriba de un Falcon verde. Bruzzone ejerce con libertad todas las posibilidades que la lógica del relato le exige, sin concesiones: tal como ha señalado Martín Kohan, “en *Los topos* la prioridad no parece ser entender, sino descalabrar y recomponer, extraviar y reconducir” (Kohan 2014 24). Otro caso semejante es la escritura de Mariana Eva Pérez en *Diario de una princesa montonera. 110% verdad* (2012). Este texto se encuentra más allá de toda definición a partir de un género específico, mezcla en una especie de cóctel, el diario íntimo, los post de Blogger, la novela, el aforismo, el teatro, el humor negro, el folletín. En estos dos casos vemos claramente a qué hace referencia Prividera con la idea de Hijo mutante. Expresan, en algún punto, una superación o un emergente en el régimen de memoria propiciado por los gobiernos kirchneristas, que a partir de esa diferencia que encarna respecto de las palabras el ser hijo de desaparecidos, intenta y logra romper con el peso del mandato de continuar la lucha, de erigirse en tanto hombre nuevo que recicla los discursos producidos por el fantasma de los padres, para innovar formalmente en el uso de nuevas técnicas narrativas que a lo mejor en otro momento histórico, desde un punto de vista ético, hubieran resultado ilegibles. Lo iconoclasta se cifra en estos textos en la utilización del humor para dar cuenta de la tragedia de los '70.

En “Como (no) escribir un manifiesto” aparece una reflexión sobre la parodia que encerraría semejante proyecto aunque sea tan necesario “escribir contra la época (porque es el único modo de trascenderla, de salir del eterno retorno posmoderno)” (Prividera 2012 100). Un nuevo frente de tensión se abre, esta vez ya no con los '70 o los '90, sino con el presente, con la construcción de memoria de ambas décadas, pero fundamentalmente con la memoria propiciada por las políticas estatales en materia de Derechos humanos, que caracterizaron a los gobiernos de Néstor Kirchner y de Cristina Fernández. De este modo,

un momento fundamental en esa revisión histórica que propone el autor, en tanto primer momento del diseño de una nueva voz poética, que urge en el presente, será criticar determinados elementos de la actualidad que formaron parte de la complicidad civil durante la última dictadura militar y que permite pensar que el ciclo de los golpes de Estado se encuentra lejos de ser un tema cerrado, o irreversible (para retomar una de las consignas utilizadas por el gobierno de entonces). El libro se cierra con un credo-deseo que insinúa que los hijos no están a la altura de su momento histórico: “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). En el texto “El Anti-Hamlet” que cierra la antología *si Hamlet duda le daremos muerte*, el autor plantea –discutiendo en algún punto con el concepto del libro- la necesidad de promover la emergencia de nuevos Fortimbrás, siguiendo la lógica de la tragedia de Shakespeare. En este personaje se cifran una conciencia y una acción que rompen con la contradicción hamletiana que, llevada a la situación de los hijos, se circunscribiría a la tensión entre Hijos replicantes e Hijos frankensteinianos. De esta manera, el único modo de hacer de la contradicción una fuerza superadora radicaría en asumir esa contradicción como destino:

y al hacerlo no será ya el mejor representante de nuestra generación sino –por el contrario- quien finalmente logrará trascenderla (al menos hasta la siguiente encrucijada edípica), porque dará un paso más allá de la mera reivindicación o negación (que es el más común horizonte de las generaciones ofendidas (p. 249).

En *La vacilación de Hamlet y la decisión de Shakespeare* (2016) Yves Bonnefoy también aborda la tragedia del dramaturgo inglés de manera semejante, lo cual le permite arribar a conclusiones similares al deseo manifiesto de Prividera. Para él Hamlet y Claudio son lo mismo, buscan satisfacer sus intereses a partir de la utilización de juicios y valores en los que ya no creen mientras que “el gran acto de refundación que haría falta sería un impulso hacia otro ser distinto de uno mismo” (p. 20).

Este Fortimbrás-Hijo será quien podrá comprender la Historia, quien podrá salirse, desubjetivarse en la escritura al menos, del lugar de víctima, de testimonio que da-cuenta-de, de todo acto de memoria que se convierte en interpretación de la historia, y en este sentido su opinión se asemeja a la de Dominique LaCapra (2009) cuando piensa que elaborar el pasado: “habrá de ser un proceso (no un estado concretado) e implica una

clausura no definitiva o una autoposición plena sino un intento recurrente y variable de relacionar un trabajo de la memoria exacto y crítico con las exigencias de la acción deseable en el presente” (p. 58). El Hijo mutante sólo busca comprender creando, porque la obra de arte le permite dar cuenta del horror y denunciar las condiciones objetivas y subjetivas que lo engendraron, a través de una configuración elaborada en y para el presente.

Nuestra hipótesis para la conformación de este capítulo partió de la premisa de que se cuenta con un proyecto creador una vez que se toma una posición respecto al campo de relaciones en el que se inserta la obra. Los poetas que analizamos como los hijos poetas, porque publican su primer poemario en el marco de la colección, se asemejan a lo que Bourdieu (2015) denomina productores *ingenuos*, los cuales “ponen de manifiesto la sencillez de su estilo, la sana seguridad de su argumentación y sobre todo la ingenuidad de sus referencias” (p. 330). No encierra esta conceptualización ninguna valoración negativa, por el contrario, sirve para señalar que expresan sus convicciones en primer grado sin prestar la más mínima atención a los demás productores del campo o lo hacen respecto de otros como el de los Derechos Humanos o el de la política. Para el autor, se cuenta con un proyecto creador cuando se lleva a cabo una larga labor de objetivación que resulta necesaria para reconstruir el mundo de las posiciones dentro del cual estaba situado y donde se definió lo que trató de hacer “Toda la historia del campo es inmanente a cada uno de sus estados, y para estar a la altura de sus exigencias objetivas, como productor pero también como consumidor, hay que poseer un dominio práctico o teórico de esa historia y del espacio de los posibles en el que la historia se sobrevive” (p. 360-361). Consideramos que Prividera –salvo en los textos de los noventa-, Bustos, Axat y Ohde portan este conocimiento, de allí que despliegan distintas estrategias para intervenir en el campo de la poesía al momento de publicar dentro de la colección Los Detectives Salvajes.

Raymond Williams (2003) también ponía énfasis en señalar que durante el proceso en que se elabora una obra de arte el artista también se va rehaciendo junto con ella. La escritura de ficción en este sentido permitiría el acceso a un devenir identitario en los hijos:

“la descripción’ de su experiencia es, en primera instancia, un asunto de urgente importancia personal para cualquier hombre, porque se trata de una reconstrucción literal de sí mismo, un cambio creativo de su organización personal, para incorporar y controlar esa experiencia” (p. 39). De hecho, a menudo esa lucha por rehacernos, por cambiar nuestra organización personal a fin de vivir en una relación apropiada con nuestro medio, es dolorosa. De esta manera vimos en los autores trabajados cómo sigue operando la catástrofe identitaria producida por el genocidio en sus escrituras.

Así podemos concluir que en las sociedades de la posdictadura, específicamente en el caso de los hijos y sus primeras incursiones en la escritura poética, el yo lírico encarna experiencias conocidas por toda la sociedad, no es que las inventa sino que porta —en términos de Williams— algo de la voz de su comunidad, específicamente una diferencia generacional en los modos de pensar el pasado reciente. Las escrituras de los hijos comienzan a reorganizar esa experiencia social en el transcurso de sus propias búsquedas artísticas. Fue nuestro objetivo demostrar de qué manera operan desde lo formal en las elecciones estéticas de los autores los intentos por profundizar en las marcas del genocidio: María Ester Alonso Morales haciendo uso de un lenguaje coloquial y con un tono romántico pone el eje en lo pático, en la nostalgia y en las emociones que buscan un diálogo con el padre pero que también buscan encarnar lo que éste representa en otras figuras fundamentales de la militancia por los Derechos Humanos, así como también desplaza la categoría de víctima a otro espacio social a partir del trabajo con los migrantes. Nicolás Prividera, en los textos de la primera parte, actualiza una vertiente ensayística argentina amparada en la figura de David Viñas pero que tiene sus raíces en la microsociología de George Simmel y que hace del fragmento y el borrador un dispositivo de enunciación que arriba a realidades que las grandes totalizaciones teóricas pasan por alto, si bien toma el caso de su madre y elabora su experiencia como hijo. El objetivo estará puesto en polemizar y desarrollar un cuestionamiento político a la militancia de los setenta pero también a la trayectoria de los organismos de Derechos humanos y las políticas de memoria impulsada desde el Estado. Por último, Juan Aiub trabaja sobre distintos aspectos de ese pasado que no pasa pero a diferencia de los otros autores, recurre a procedimientos de escritura por momentos surrealistas que buscan mantener distancia del patetismo a partir del hallazgo de un yo lírico paródico, irónico y que no duda en recurrir al humor negro.

Capítulo 6

Los poetas hijos

Este capítulo se propone realizar un recorrido por las poéticas de tres hijos de militantes políticos desaparecidos, asesinados o exiliados que intervienen con sus poemarios en la colección, Julián Axat, Emiliano Bustos y Pablo Ohde. Encontramos en estos autores intentos por dar respuesta a temas recurrentes en la formación cultural de los Detectives Salvajes, tales como: qué hacer con el legado de los padres, cómo discutir en sus escritos con la poesía de los '90 –que ya adelantamos a propósito del caso de Prividera-, qué tradición poética es necesario recuperar para el presente, junto con una denuncia de las continuidades subjetivas y objetivas del genocidio, incluidas en la deconstrucción que realizan de la violencia institucional.

Si bien aquí analizaremos las poéticas que expresan los hijos en sus poemarios, también indagaremos las implicancias o los problemas que plantean sus textos y la manera en que se relacionan con dilemas más amplios que hacen al campo de los Derechos Humanos y los vínculos que se tejen entre los organismos, la política –la relación siempre problemática con el gobierno kirchnerista- y la literatura en general (con especial énfasis en los “hermanos mayores” de los noventa). Por otra parte, aunque encontramos un cúmulo de temas e inquietudes compartidas, no dejaremos de abordar las cuestiones subjetivas, personales e íntimas que dan cuenta de búsquedas divergentes en las que se ensaya una escritura experimental y propia. En este sentido, veremos que la figura de Ohde se alejaría de la propuesta de una poesía civil que persiguen Bustos y Axat en su obra.

Ahora bien, si tenemos en cuenta que todos comparten la experiencia de ser hijos de la militancia política perseguida en los setenta es posible advertir, en sus posicionamientos, una homología estructural entre el campo de la política y el campo de la poesía, un posicionamiento de resistencia frente a los cómplices del genocidio por acción u omisión que va a estar en la base de sus afinidades electivas y va a influir a la hora de elegir un espacio de toma de posición estética, expresado en la colección de Los Detectives Salvajes.

En estos autores, se cifra la propuesta que la formación cultural piensa acerca de cómo debería ser una poesía comprometida con la sociedad en el siglo XXI. Al mismo tiempo, buscarán establecer en qué consistiría pensarse como poetas en el presente. Son poetas hijos porque aspiran a intervenir en el campo de la poesía y desarrollan programas poéticos que atan lo político a la construcción identitaria, solo que esta búsqueda va a ser subsumida por la búsqueda estética. Así se entiende que no vacilen en definirse como poetas, incluso antes que por sus respectivas profesiones.

1.1. Por una poesía menor. Julián Axat

“Conviene insistir en que no es el del poeta un oficio milagroso
o sobrenatural o de loquitos o de elegidos.
Es una tarea que cumple la gente”

Francisco Urondo, “Contra los poetas” (1963)

En este apartado, abordaremos tres poemarios publicados por Julián Axat²²³ dentro de la colección: *ylumynarya* (2008), *musulmán o biopoética* (2013) y *Rimbaud en la CGT* (2014) que vertebran de alguna forma el proyecto editorial. En ellos abundan las citas o dedicatorias que ofician de pasajes hacia otros autores de la colección y que tematizan la idea de un dispositivo colectivo de enunciación semejante al que rastrean Deleuze y Guattari en *Kafka: por una literatura menor* (1978). Hay una búsqueda y cierta euforia en el poeta-editor, de formar parte de una minoridad literaria que se verá reflejada, tal como veremos, en el rechazo que manifiesta a propósito de la poesía oficial o su resistencia a convertirse él mismo en un “poeta kirchnerista”, pero también en la búsqueda de intertextualidades discursivas en su trabajo como Defensor de menores.

Como veíamos en el capítulo 3, a propósito de la polémica por la presentación de *si Hamlet duda*, “menor” califica a “las condiciones revolucionarias de cualquier literatura en

²²³ Julián Axat es hijo de Ana Inés della Croce, bibliotecóloga 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.

el seno de la llamada mayor (o establecida)” (Deleuze y Guattari 1978: 31). Es decir, es una categoría relacional que para ambos filósofos contempla tres características principales: 1- Produce una desterritorialización de la lengua, “es la literatura que una minoría hace dentro de una lengua mayor” (p. 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 ” (p. 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” (p. 30). Esta disposición colectiva de las literaturas menores resulta fundamental para comprender la colección, dado que permite leer las escrituras de los poetas como parte de un dispositivo editorial más amplio que a través del montaje habilita el diálogo intergeneracional mutilado por el genocidio. Esta perspectiva permite no perder de vista la dimensión política de las escrituras de los poetas que participan en la colección, los cuales deben tomar posición aún cuando no compartan ideológicamente una misma visión de mundo. Consideramos que de alguna forma, Axat articula los tres nudos problemáticos caracterizados por Deleuze y Guattari en su doble rol de autor-editor.

Comenzaremos por el primer libro publicado en la colección, *ylumynarya* (2008), tercer volumen que busca superar a través de ambiguos desplazamientos, tanto la figura de los padres desaparecidos por el Estado genocida, como la de los padres literarios. El epígrafe de Basho que abre el libro sirve de advertencia: “no busques en tus antepasados, busca lo mismo que ellos buscaron”. De alguna forma el trabajo de reescritura de textos célebres que implicó, como veremos, este proyecto poético es una metáfora de la búsqueda que propone la cita de Basho: para buscar lo mismo sin deslumbrarse por lo ya dicho, el yo lírico debe manipular, intervenir, manchar las búsquedas previas en vista a sus propios fines. El poeta no comienza de cero cada vez sino que se apropia de la tradición para pensar de una manera distinta. Axat reactualiza el dilema de Karl Marx en *El 18 Brumario de Luis Bonaparte* (1928) “la tradición de todas las generaciones pasadas pesa como una pesadilla

sobre el cerebro de los vivientes” (p. 19) y plantea que de lo que se trata es de “sostener la música de lo que viene” (Axat 2010 16); esa música será el lenguaje de la experiencia propia, será la cifra que busca el yo lírico.

El poemario 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)²²⁴. 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 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, Axat construye un largo poema a partir de correspondencias puramente literarias pero que se imbrican en la propia experiencia de contar con los padres desaparecidos y considerarse 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, 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 de peligro” (Axat 2007: 58)); incluso utilizará y reelaborará materiales, como breves anécdotas (yo conozco / un hijo que / encontró un poema de su padre y / se lo fumó en / una noche / de

²²⁴ Por lo general los poemas en estos libros tienen una estructura clásica, aunque aparecen ciertos homenajes concretistas y en *servarios* el autor juega con la prosa poética.

angustia”(p. 58)); realiza una crítica a la reducción de la política a lo militar por parte de los padres y a su sumisión a oscuras cúpulas²²⁵ (“las extremas generaciones / militaricen los rayos / los vacíen 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”(p. 54)); a la política actual (“LÓ-PEZ-JJ / encerrado en / el último agujero / (ver pista perros)”(p. 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 veinte, igual que las vanguardias de los sesenta y setenta; una de las formas, seguramente la preferida, será fusionando política y literatura: “¿qué distancia separa la violencia política de la violencia poética?” (p. 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 acerca más a la figura del intelectual comprometido de los ’60 que a la del revolucionario de los ’70 (Gilman 2013 33). 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 interrogación acerca de cómo se expresa la ruptura estética con los padres luego de los estragos del genocidio, 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” (p. 10).

²²⁵ Como parte de las críticas que formula Axat a las organizaciones guerrilleras de los ’70, 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://regresoootubre.blogspot.com>.

A lo largo de *ylumynarya* aparecen distintas imágenes-símbolos cargadas de connotaciones inestables que intentan 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: “ojos blancos ácidos / los ojos luces / los ojos sucios que/reptan / por el piso de la noche / aire ya sin mallas” (p. 55).

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” (Sarlo 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, como decíamos en el capítulo 4, la expresión artística permitiría abrir puertas y conectarse con ese pasado de manera oblicua respecto de discursos jurídicos. Así, el poema “Gui Rosey” trabaja, para dar cuenta de la experiencia de un hijo ante el mundo de la desaparición forzada, 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)

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. Ésta, 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 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...” (p. 59). El fantasma funciona como sentido del presente, como memoria que actualiza todos los pasados y todos los futuros en el instante de su efectución.

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 y en esa convocatoria se intenta ordenar los claroscuros de la propia biografía, se la vuelve a escribir, mientras se le asigna una nueva existencia. 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.

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” (p. 40); en este sentido, hay alusiones constantes a la luz mala: “la energía de los otros para multiplicar lo propio” (p. 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 el epígrafe de un verso de Emiliano Bustos: “La luz protege” –extraído de *Falada* (2001)- 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 las experiencias setentistas según el autor, sería a través de la “masa de energía sobrante que surge entre el sol y la vela” (p. 14). La imagen que construye este verso remite

ineludiblemente a otra categorización del joven Marx, la de las energías excedentarias de los *Manuscritos económico-filosóficos* (2010): “el hombre produce libre de necesidad física, y sólo produce verdaderamente cuando está libre de esa necesidad” (p. 113). El poeta sólo al crear libremente, respondiendo a una necesidad interior, sin compromisos, puede lograr el verdadero objetivo de la poesía: decir lo real pero resistiéndose a ser cooptado por las mallas de interpretación discursivas sobre lo real.

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” (p. 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 cosas. 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.

En “Dictaduras, memoria y modos de narrar: Confines, Punto de vista, Revista de crítica cultural, H.I.J.O.S.” (2004), Miguel Dalmaroni considera que “los momentos antidiscursivos de la escritura de H.I.J.O.S.²²⁶ 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

²²⁶ El autor trabaja con las reelaboraciones de la tradición literaria de los setenta que se actualizan en los textos y poemas que publican las revistas de la agrupación en las regionales de Córdoba, Rosario y La Plata.

la connotación que permite la poesía organizan una forma verbal homóloga a las complejidades de la intimidad (Dalmaroni 2004: 974)

Encontramos esta homología en poemas que simulan el fluir del pensamiento en su estado puro y que desarticulan cualquier intento de estabilización en un significado que asegure una identidad recuperable desde los códigos culturales constitutivos de la sociedad: “ballena/musgo / alfeizar/rictus / montaña / simplemente / ahí / contemplando / al poeta (sin cíclope o centauro) / mirando / ballena/musgo / alfeizar/rictus / montaña / simplemente / ahí / ... / *no perder la capacidad de/ / mirar-mirando*” (p. 32). El yo lírico recurre incluso a los puntos suspensivos para representar el devenir en la construcción identitaria.

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 todo abordaje 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, en primer lugar reafirma su lugar de víctima de los crímenes del Estado genocida (recepción temprana de las narraciones orales a partir de las cuales se hace posible la representación de los padres). En segundo lugar, defiende la importancia del testimonio para la tradición de los Juicios en Argentina a diferencia de lo que ocurrió por ejemplo en Brasil donde la construcción de verdad estuvo determinada por los usos archivísticos²²⁷, pero también, y en tercer lugar, 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.

Ante la imposibilidad de tener al héroe de carne y hueso, Axat solo cuenta con sombras proyectadas por un velador sobre la pared oscura, algo similar al mito de la

²²⁷ El libro de Gelman y LaMadrid *Ni el flaco perdón de Dios. Hijos de desaparecidos* (1997) se abre con un epígrafe que reza: “este libro quiere mostrar, no demostrar”. Los autores apelan a uno de los significados de mostrar, el de hacer patente un afecto real junto con dar a conocer algo, mientras que demostrar implicaría probar en un sentido más bien argumental. De esta manera el libro discute con los sentidos que adquiere la misma frase en el contexto brasileño, significativamente el mismo epígrafe encabeza la edición del *Brasil: Nunca Mais (1964-1979)* (1985). En Brasil, a diferencia del caso argentino, se hizo más hincapié en la construcción de verdad sobre lo sucedido en dictadura con la utilización del archivo del *Departamento da Ordem Política e Social* (DOPS) escrito por las fuerzas militares en los operaciones de inteligencia, y no tanto en los testimonios orales de los sobrevivientes (Da Silva 2002). Es interesante que el “mostrar” de Gelman y La Madrid se funda en el testimonio de la ausencia de los padres que manifiestan los hijos y no en un archivo escrito.

caverna de Platón, por eso es que en un poema, 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. En este punto, su actividad en la poesía es complementada con el trabajo del poeta en el Fuero Juvenil Penal de la Provincia de Buenos Aires, o el actual en el Programa de Acceso Comunitario a la Justicia. Se produce así una 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. Allí Axat intenta, tal como veremos, redefinir la poesía a partir de su vinculación con la política.

1.2 Formas y deberes de la justicia poética

El mismo año de la publicación de *musulmán o biopoética* (2013), decimocuarto título de la colección, Axat publica 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 negativizados²²⁸ por los discursos hegemónicos y por su brazo performativo, el sistema jurídico que ejerce una violencia clasista y xenófoba sobre los

²²⁸ Tomo este concepto de Mariana Chaves (2005): “las miradas hegemónicas sobre la juventud latinoamericana responden a los modelos jurídicos y represivos del poder. Tomando la propuesta foucaultiana sostengo que la juventud está signada por «el gran NO», es negada (modelo jurídico) o negativizada (modelo represivo), se le niega existencia como sujeto total (en transición, incompleto, ni niño ni adulto), o se negativizan sus prácticas (juventud problema, juventud gris, joven desviado, tribu juvenil, ser rebelde, delincuente, etc)” (p. 26).

destinos de los cuerpos que no se prestan dóciles a la normativización de las clases dominantes²²⁹.

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 dentro del Fuero Penal Juvenil de la Provincia de Buenos Aires. El trabajo desempeñado por un defensor juvenil consiste, para explicarlo brevemente, en tener que 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 (p. 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” (p. 20). Sin embargo es interesante observar de qué manera el autor contrabandea literatura en los epígrafes de los capítulos, citando a André Bretón, John Berger, Molière,

²²⁹ De esta forma explica el autor el objetivo de su tesis de Maestría: “La investigación que aquí presento reside, justamente, en una pesquisa sociológico jurídica llevada a cabo por un “nativo” en las burocracias judiciales, es decir, alguien perteneciente al campo social y simbólico de actuación que se dedica a observar prácticas, representaciones y acciones de “sí mismo”, en un ida y vuelta hacia los “otros-congéneres nativos y no nativos” que conviven o se relacionan dentro o afuera de la misma burocracia o campo (...), mi ingreso a la esfera del Poder Judicial de la Provincia de Buenos Aires, data del año 2001, a los 23 años y como auxiliar de una defensoría oficial de personas adultas. Dos años después, ya como abogado accedí a los cargos de funcionario judicial de menor rango: Pro-secretario, y de Secretario de la misma Defensoría en la que me inicié; ello, antes de concursar y acceder definitivamente, en julio de 2008 al cargo de Defensor Penal Juvenil. Más allá de formar parte del sistema de justicia, el tipo de relación que traté de mantener con la agencia judicial durante el tiempo de la investigación, siempre ha sido distante y crítico, situación que me ha llevado a tener distintas tensiones con el sistema de pertenencia (aspectos que contaré durante la investigación) y que -asimismo- me han llevado a ser estigmatizado como “díscolo”, “un kamikaze” o “problemático”; o bien “alguien especial” (2013-a p. 13).

Sharon Olds, incluso material incluido en su poemario como “Rap Máquina Hamlet”²³⁰, ““Poroto” y la técnica para fabricar “bombas”” y “Cavilación ante el puente generacional”.

Axat se vale de la poesía para penetrar y desestabilizar en sus bases ideológicas el sistema jurídico dentro del cual desarrolla su actividad laboral. Ya no blandirá sus armas discursivas desde una exterioridad, en la que la poesía actúa como un refugio respecto del afuera, tal como leíamos en los siguientes versos de *ylumynarya*: “soldado/poeta/perro / ¡la lírica a los perros! / sustituye a tiempo / ojos de funcionario / (objetivismo-mudo-neutro-fósil) /por / diamantes en las calotas” (p. 35); sino desde el material que puebla su práctica cotidiana de Defensor de Menores: artículos periodísticos, informes policiales, audiencias judiciales, diarios de campo de la tesis en curso, testimonios de las víctimas o de madres de las víctimas. Archivo abierto, revelado y 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 teledirigido²³¹ -algo así como el efecto de “La carta robada” de Edgar Allan Poe llevado al

²³⁰ Reescritura del poema “teoría sobre el lenguaje docto ii (*inercia deus ex machina*)” de *servarios* (2005). El título se relaciona con la obra del grupo teatral El periférico de objetos que en 1995 presentó una obra titulada *Máquina Hamlet* la cual se proponía exponer la maquinaria del drama, sus engranajes y sus contradicciones.

²³¹ Pensamos, para ejemplificar y rastrear su manifestación global, en el capítulo 5 de la temporada 11 de la serie norteamericana *X-files*, producto cultural que hizo de las conspiraciones del gobierno estadounidense su motor principal a lo largo de los ‘90, acuñando la frase “La verdad está ahí afuera” como presentación de cada uno de sus capítulos. Lo novedoso del episodio reciente es que pone en escena a un personaje malvado que trabaja para el gobierno y que por medio de pequeñas modificaciones evidentes destruye la memoria histórica de la sociedad. Este personaje es presentado como el responsable de generar el popularmente denominado Efecto Mandela (*Mandela effect*). Este efecto consiste en tener recuerdos claros y vívidos de algo que nunca ocurrió, por ejemplo el nombre se debe a que un gran porcentaje de la población norteamericana creía que Nelson Mandela había muerto en prisión, e incluso decían recordar la transmisión televisiva del cortejo fúnebre. Algo similar planteó no hace mucho tiempo Horacio González en un artículo del diario *Página 12* titulado “#Bashtag”: “entonces, con nuevos procedimientos llamados “viralización” –tomado de la biología–, entendemos la manera en que circula un conocimiento. Entonces, con un procedimiento llamado “visibilización”, entendemos al modo de presentarse públicamente de la persona, según sea reconstruida por escenas, imágenes y diseños de gestualidad en los grandes medios, que consagran y desechan. Son “actores

plano de la política-, el autor extraña los dispositivos de enunciación que embotan la experiencia y la sensibilidad del sujeto político contemporáneo.

El poemario se inicia con un epígrafe del poeta y profesor en derecho Friedrich Spee Von Langenfeld, jesuita alemán del siglo XVII, célebre por su libro *Cautio criminalis* en el que abogaba por la abolición de la quema de brujas y la tortura como método para arrancar confesiones a los acusados por la Inquisición. Axat promueve una reencarnación del jesuita desde su escritura, donde la *nuda vida* ya no serán las brujas sino los jóvenes de sectores marginales perseguidos y asesinados salvajemente por las fuerzas de seguridad, internados en Institutos de Menores o neuropsiquiátricos.

Uno de los problemas centrales del poemario se encuentra condensado en “El ‘Kitu’ profetiza que la reja espera”, poema que parodia “La verdad es la única realidad” de Paco Urondo²³²: “*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 biopoder²³³ desde su nacimiento y cómo la celda se convierte en una especie de hogar, quizá el único al

sociales”, sí, pero no como los de la vieja teoría política, sino involuntarias conciencias fundadas en operaciones técnicas que las preceden y las fundamentan. Nunca como hoy rige la idea de alienación. Pero nunca como hoy ha sido borrada de los catálogos de discusión en nombre de su reemplazo por una tesis de la felicidad comunicativa. Habermas la llamó razón comunicativa y la quiso hacer parte de una democratización general del mundo de vida, regido por lo que llamó intersubjetividades. No fue lo que pasó” (González 2018).

²³² 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).

²³³ 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).

que tienen acceso estos chicos²³⁴. Desde un plano formal, como señala Mariano Dubin en su reseña del libro (2011), Axat “recupera el encabalgamiento trunco de Lamborghini, dejando palabras sueltas que violentan por lo no dicho” (p. 37) para hacer de esa imposibilidad “un recurso político-estético que permite escribir / registrar el canibalismo político de las clases dominantes” (p. 37). Así es que en esta elección se visibiliza una reapropiación o lectura a contrapelo de uno de los poetas reivindicados por la poesía de los noventa. De esta forma, las lecturas selectivas de Lamborghini, pero también de Joaquín Giannuzzi por ejemplo, que realizaban los poetas de los noventa por lo general dejaban de lado u omitían la dimensión política de sus textos²³⁵.

Por otra parte, en algunos poemas como “Rap Máquina Hamlet” el yo lírico semeja su tempo con el de una máquina de escribir de la burocracia: las anáforas, las rimas y los repiqueos repetitivos en un mismo lexema, junto con las aliteraciones, transportan al lector a un clima propio de las dependencias públicas. Muchas veces la descripción realizada en los Cuadernos de campo revelan una musicalidad insospechada, un trabalenguas jurídico que necesita ser dicho para develar la violencia en la que se justifica. Precisamente, en esta imposibilidad de ser comprendido radica su función social que oculta los mecanismos de regulación social a través de la exclusión, la xenofobia y la criminalización de la alteridad.

La estructura del poemario se encuentra sintetizada en el título. Éste retoma, por un lado, la categoría de musulmán que describe Primo Levi y que analiza en profundidad Giorgio Agamben, en tanto caso extremo de la vida desnuda en el contexto de los campos

²³⁴ “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 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)

²³⁵ Algo similar hará Nicolás Prividera en *Tierra de los padres* cuando recupere el poema “Progenitores” de *Contemporáneo del mundo* (1962) de Joaquín Giannuzzi para situar históricamente su figura y reivindicarlo de una manera tal vez más completa de la que fue leído en los '90.

de concentración, para hacer referencia a los jóvenes que en la tesis de maestría va a denominar “cachivaches”, término extraído de la jerga carcelaria para designar a las personas que no se adaptan a las normas básicas de convivencia. Un sinónimo para el cachivache sería el “jugado”, alguien que sale a delinquir porque es lo mínimo que se espera de él y la única forma que encuentra para poder seguir reproduciendo su vida.

La biopoética que encarna el yo lírico se propone como refutación de la biopolítica, que actúa en tanto umbral que permite al poder soberano discernir entre las vidas que merecen ser vividas y las que son descartables para el Estado-Nación. La biopoética, por el contrario, actúa acaparando, reuniendo, cobijando y dando voz a esas vidas cortas de jóvenes que acabarán seguramente tendidos en el asfalto producto de una balacera o en la puerta de un hospital con un paro cardiorespiratorio producto del deterioro que produce la pasta base. Así, mientras la biopolítica consume las vidas precarias, la poesía aspira a eternizarlas en una sobrevida. Para retomar los términos de Deleuze y Guattari (1978) mencionados al comienzo del capítulo, “si el escritor está al margen o separado de su frágil comunidad, esta misma situación lo coloca aún más en la posibilidad de expresar otra comunidad potencial, de forjar los medios de otra conciencia y de otra sensibilidad” (p. 30).

Este ejercicio de fundar un espacio de justicia en la poesía ya había sido abordado por Axat en *médium. (Poética belli)* (2006). Allí retomaba la obra del espiritista francés Allan Kardec para indagar en la posibilidad de un diálogo con los muertos mediante una sesión poética. Estamos ante un procedimiento textual que permitiría ligar a las víctimas de la democracia con las víctimas de la última dictadura, en tanto, según recuerda Agamben, el poder soberano incluye en la estructura de su ordenamiento jurídico-político aquello que a la vez deja afuera, denominando “*relación de excepción*” a esta forma extrema de una relación que solo incluye algo a través de su exclusión” (Agamben 2005: 36).

El poema “Plaza San Jorge Mártir” trabaja sobre un caso –tristemente célebre de la ciudad de La Plata- de un grupo de niños que en su momento fue bautizado por la prensa amarilla como la Banda de las frazadas, porque según los comerciantes de la zona, utilizaban una frazada para robar a los peatones²³⁶. Más allá de los delitos menores que

²³⁶ Diario *El día* 28/07/2008: “Se trata de un grupo de unos 13 adolescentes, de entre 11 y 17 años, quienes, por lo general, venden lo que roban para poder comer y hasta drogarse, de acuerdo a lo informado por fuentes

podría haber cometido este grupo de niños, es interesante ver cómo actuó en este caso lo que Sara Ahmed (2015) denomina una economía afectiva del miedo que expulsó del espacio público a niños etiquetados como peligrosos: “el miedo puede funcionar también como una economía afectiva: no reside de manera positiva en un objeto o signo particular. Esta falta de residencia permite que el miedo se deslice de un signo a otro o entre los cuerpos” (p. 107). La autora analiza de qué forma el miedo encoge el espacio corporal y social de los seres a los que se teme, dado que no involucra tanto la defensa de una frontera sino que contribuye a la construcción de fronteras de manera constante, de la misma manera que, como explica Agamben (2005), “en la excepción soberana, en efecto, no se trata tanto de controlar o neutralizar un exceso, sino sobre todo de crear y definir el espacio mismo en que el orden jurídico-político puede tener valor” (p. 37). Los cuerpos que no estén habilitados por el poder soberano para circular por determinados espacios van a llevar una marca, como el mítico Caín, para evitar confusiones, mezclas o contaminaciones: “la solidaridad está basada en la ‘inseguridad’ y no en la ‘necesidad’: las comunidades se convierten en una ‘fuerza vinculante’ mediante la percepción del riesgo compartido” (Ahmed 2015 p. 120), de esta manera se produce un deslizamiento signico originado en el temor que proyecta y adhiere signos a los cuerpos de niños o jóvenes pobres que deambula por la zona céntrica del casco urbano²³⁷.

En consecuencia, en “Plaza San Jorge Mártir” el yo lírico se apropia de la voz de una señora que escribió al correo de lectores del diario *La Nación* su experiencia como víctima de la otredad para ridiculizarla y hacerla cómplice del maltrato policial, la tan ansiada y exigida “mano dura”:

del caso. La particular metodología que emplean para apoderarse de dinero, celulares, alhajas y hasta prendas de vestir o calzado, consiste simplemente en abordar por sorpresa a la víctima de turno y cubrirla con una manta, desde la cabeza hacia los pies, para anularle la visión y dificultarle el movimiento de los miembros superiores, indicaron los voceros consultados. De esta manera, siempre sobre la base de lo expuesto, los precoces delincuentes consiguen reducirla sin la necesidad de utilizar armas, aunque hubo casos de mayor violencia, donde emplearon trozos de vidrio, destornilladores, cuchillos y hasta se villanas para conseguir su propósito. Al parecer, duermen en el sector de la Glorieta, en la que, a simple vista, puede apreciarse delgados trozos de goma espuma que utilizan como camastros”.

²³⁷ Es interesante resaltar que “el miedo responde a lo que se acerca en vez de hacerlo a lo que ya está aquí” (Ahmed 2015 109), la movilidad espacial y social (que es un tópico de nuestra literatura del siglo XX y que surge con fuerza a partir del peronismo, por ejemplo en “La fiesta del monstruo” de Borges y Bioy Casares o “Casa tomada” de Cortázar) produce en quienes tienen la libertad de circular por el espacio céntrico porque, generan plusvalía o potencialidad de consumo, una repugnancia similar a la que transmite una cucaracha, valga la ejemplificación kafkiana, cuando percibimos que corre a esconderse debajo de un mueble.

Usted sabe don Nicanor / una vez andando / por la plaza de revés / con angelórum me topé / *buenos días...* / cantó en hip-hop lunfa genovés / y flor de susto me llevé / ¡*Buenas Lucifer!* Dijo él / ...pero se enojó conmigo, / y me tiró un revés / Usted sabe don Nicanor / gritos y cartera revoleé / llegó *Patrulla juvenil* / y no lo volví a ver. / dije *good bye angélorum!* / *que le vaya bien...* / aunque / con sus ojos azules / en mis manos / me quedé (p. 53).

Entre los autores que han trabajado con este poemario destaca la ponencia de Mirian Pino “Memoria de los padres, memoria de los hijos: musulmán o biopoética (2013) de Julián Axat”. La autora 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” (p. 6-7). Su argumento es que en los autores 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”. Tal como planteamos en el capítulo 4, más allá de que la intención autoral de los poetas busque construir un yo lírico “fundamentalmente histórico” (Pino 2013: 6), consideramos que el trabajo con el lenguaje poético implica aquello que Jorge Monteleone define como una irrealización por intermediación de un sujeto imaginario, el yo poético: “la condición misma del poema es que *el yo se ausente*, que sea su propio repliegue aquello que da lugar al poema. Ya que el lenguaje es, finalmente y por eso mismo, testamentario: el habla de un muerto” (Monteleone 2016 p 67).

Pensamos que justamente la operación de *musulmán o biopoética* da cuenta de esa desubjetivación poética que superpone escritura, conflictos y víctimas de diferentes períodos históricos en un yo lírico en permanente fuga (veremos que esta fuga en el siguiente poemario de Axat opera a partir del símbolo cultural nominal Rimbaud, que funciona como una especie de mantra). En este sentido, un poema como “Hip-hop alta Gama” es escrito, como aclara en nota al pie, a cuatro manos junto con J.D. un menor de 16 años, “‘Poroto’ y la técnica de fabricar ‘bembas’” es escrito junto con R.S. de 17 años, “Hip Hop de un canalla reclutador 7 Pound ‘\$’” escrito con H.A.V. de 17 años, “Manifiesto escrito a seis manos”, fue elaborado con R.G., J.G. y M.S. Ejercicios de desterritorialización de la lengua que traen a su escritura esa lengua no menor despreciada

por el Estado. Encontramos en abundancia procedimientos similares de disgregación lírica y subjetiva en *servarios* (2005), homenaje a Gilles Deleuze y a Lucrecio, poemario que sin lugar a dudas y desde el título (“ser varios”) trabaja sobre el devenir otro en la escritura²³⁸, o incluso antes en *Peso formidable* (2003) cuyo 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. Y ANIMAL NADIE / hijo HIJOS yo / madres varios / TODOS
ANDRÓGINO / P.U.T.O. padres MARGINAL hijo H.I.J.O.S. / otro / múltiple-identidad
D.E.S.A.P.A.R.E.C.I.D.O.S. desaparecidos muertos (..) (p. 16-17)

anticipa y juega con el procedimiento que llevará a su máxima expresión Emiliano Bustos en *Poemas hijos de Rosaura* (2016), es decir la deconstrucción de la figura del hijo, la explotación de la etiqueta en mil astillas de modo tal que pueda dar cuenta de las vidas precarias sin caer en el lugar común, en lo ya dicho en el lenguaje codificado por la cultura y las instituciones²³⁹. Por otra parte, en el poema “Ser “Franco” & la noche más oscura” hay una superposición productiva –y democratizadora de la idea de víctima, la cual contradice nuevamente la lectura de Jelin (1998) acerca de un nosotros exclusivo en la tradición del “familismo” en los organismos de Derechos humanos- de los Gulag, de Guantánamo, de la dictadura argentina y del gatillo fácil de la policía bonaerense. En “La poesía es / la boca” leemos: “El poeta es Nadie / Nadie / testimonia / por el Testigo / o / Nadie / es poeta Testigo / Testimonia Nadie? / Nadie / testimonia / por el Testigo / El poeta no? / El poeta Nadie? / Paul Celan Nadie? / El Testigo es Nadie / pero / es Testigo / El poeta testimonia / luego / es Nadie” (p. 61). Consideramos que la poesía no es mero testimonio, de modo que el yo lírico que emerge en la escritura no contribuye de manera transparente y directa a la construcción y a la elaboración de la historia personal y de la memoria histórica de / con los lectores, sino que habilita en la deconstrucción de su voz, en su devenir escritura una multiplicidad de sentidos puestos en juego en el azar de la lectura.

²³⁸ Esteban Rodríguez escribió sobre el libro que: “el servario también es el espacio abierto para desandar los surcos que la Institución grabó en nuestro cuerpo. El lugar para liberar la «anomalía salvaje», donde se cultiva la «alegre potencia a veces con alegría, a veces con miedo» (...) se trata de desindividualizarse. Despistar a «la máquina de convalidar letras y firmas», esa máquina inerte, en manos de «doctorcitos» bien lustrados en los que solemos convertirnos. Después de tanta disciplina, la consigna sería: «Multiplicación y desplazamiento», fugar” (*el espiniyo* n°5/6, 2007, p. 28)

²³⁹ Bustos lo problematiza en su artículo “La poesía después” (2018): “la memoria de estas violencias está en permanente construcción, y la poesía puede avanzar y ser en ausencia de un relato central; un sinfín de ausencias y violencias no están todavía sujetas a la evidencia ética, casi moral de un discurso ya dicho, ya cristalizado por años y años de significación” (s/n).

El abordaje crítico de Pino termina realizando una construcción literal de la memoria²⁴⁰ que, más allá de un posicionamiento político cercano a los autores, considera la poesía en términos de reflejo de mundo, y no como configuración de experiencias a través del lenguaje que sirvan de apertura para comprender situaciones nuevas²⁴¹, en los términos en que lo pensó, por ejemplo, Tszvetan Todorov²⁴².

Algo similar señalaba Matías Moscardi en la reseña crítica “Todo lo sólido se desvanece en el aire” (2013) a propósito de la publicación de la antología crítica *La tendencia materialista* (2012) de Damian Selci, Violeta Kesselman y Ana Mazzoni:

me interesa subrayar, precisamente, cierta concepción –residual, diría Raymond Williams– de la literatura como reflejo del mundo social. En los poemas de Casas, Rubio, Cucurto, Gambarotta y Raimondi, incluso en los poemas de Fernanda Laguna, aparece, efectivamente y sin duda, cierta representación de una realidad social determinada. Ahora bien, lo que quiero decir es que Kesselman, Mazzoni y Selci, por momentos, leen/analizan esas representaciones en términos casi “realistas” (s/n)

Así como esta antología está dividida en apartados denominados “La percepción cultural” que reúne poemas de Desiderio, Casas y Laguna, “La percepción política” con poemas de Gambarotta, Cucurto y Rubio y “La percepción histórico-social” dedicada a Sergio

²⁴⁰ Sin embargo, en un artículo sobre *Offshore* la autora se acerca bastante a la idea de literatura que guía nuestro trabajo: “la poesía 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 164. El subrayado es nuestro) y valoramos la clave de lectura que propone, incluso para un corpus más abarcativo, cuando hace foco “en la emoción como construcción política, con nuevo lugar de agenciamiento” (p. 168)

²⁴¹ Recientemente Eugenia Straccali en una reseña sobre la poética de Julián Axat publicada en el *Atlas de la poesía argentina* (2017) que compiló junto a Bruno Crisorio señala que: “el sujeto poético (...) testimonia precisamente desde ese no-lugar, desde una desubjetivación: está adentro y afuera a la vez, habita en ese umbral imaginario que separa el mundo de los muertos –que desean volver para contar su verdad- y el universo de los vivos que están imposibilitados de testimoniar” (p. 300).

²⁴² 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)

Raimondi, el análisis de Pino siguiendo esta clave de lectura, contribuiría con un nuevo capítulo: La percepción de la memoria histórica²⁴³.

También Fernando Reati aborda este poemario en el trabajo “De los desaparecidos de los ’70 a los menores marginados de hoy: Julián Axat y la defensa de la poesía como nuda vida” (2017), allí plantea que Axat realiza el camino inverso al que emprende Julián López en la novela *Una muchacha muy bella* (2012).

La novela de López, construye un narrador que funciona como agente transmisor de memoria, cercano a lo que Marianne Hirsch denomina posmemoria afiliativa, creando un espacio de recuerdo más allá de lo familiar, de lo filiativo. Este acto establece una relación intersubjetiva particular o alo-identificativa con las víctimas: “su práctica de la posmemoria puede erigirse en un acto ético y político reparativo de solidaridad” (Hirsch 2012 140). Sin embargo, se correrían riesgos en esta apropiación, por ejemplo con la identificación que produce una estética de la empatía²⁴⁴, es decir, lo que Carlos Gamerro denomina el deseo de ser hijo de desaparecidos en los lectores de esta literatura²⁴⁵. Nicolás Prividera no escapó a la polémica cuando lo entrevistamos:

²⁴³ Este tipo de acercamiento a la literatura es frecuente cuando disciplinas como la historia o la sociología abordan ficciones en las que creen encontrar una representación transparente de teorías y de acontecimientos históricos.

²⁴⁴ Félix Bruzzone en *Los topos* (2008) construye el personaje de Romina, la novia del protagonista que no es hija de víctimas del genocidio pero que sin embargo dedica su vida a militar en H.I.J.O.S., paradójicamente este personaje adoptará los posicionamientos más radicales e intolerantes.

²⁴⁵ Dice Gamerro en *Facundo o Martín Fierro. Los libros que inventaron la Argentina* (2015) que en los ’90 con la emergencia de H.I.J.O.S. un profesor de psicología en la escuela donde daba clases le comentó que una de las fantasías más comunes de los alumnos era la de ser hijos de desaparecidos “podría pensarse que no hay nada peor que ser hijo de desaparecidos, pero ninguna fantasía está regida por el miedo o la paranoia únicamente: todas están investidas en menor o mayor medida por el deseo. Para el niño que siente que no hay nada peor que ser hijo de estos padres, la idea puede resultar muy atrayente: ‘Mis verdaderos padres eran héroes y ustedes son unos inmundos apropiadores cómplices de la dictadura’” (p. 522) De manera análoga para López, según Gamerro, por haber perdido a su madre a la edad de 10 años en un accidente civil esta fantasía puede funcionar como un alivio o consuelo. Ironiza el autor diciendo que *Una muchacha muy bella* puede llevar de subtítulo *Sobre el deseo de ser hijo de desaparecidos*. Sigmund Freud (1908) denominó a esta fantasía de los niños de que la familia con la que vive no es la verdadera familia como el Síndrome de la novela familiar. Recordamos que Gamerro escribió esa exquisita novela coral que es *El silencio y las voces* (2001) con un personaje principal que es hijo de desaparecido, y que sin embargo no problematizaba de manera directa su rol en la sociedad a partir de una estetización afectiva de sus recuerdos sino que más bien apuntaba a develar los silencios, las negaciones y las complicidades civiles de un pueblo en el que aparentemente no pasaba nada. Vemos en el novelista un movimiento semejante a las críticas que planteara Nicolás Prividera a propósito de *Los rubios* de Albertina Carri: al no analizar histórica, política y críticamente la vida de los padres, correr el riesgo de caer en una visibilización solipsista del dolor por su ausencia. Otra novela que retoma la voz de los hijos es *Lengua madre* (2010) de María Teresa Andruetto pero no bajo una

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 [las novelas de la denominada narrativa de hijos] buscan esa especie de objetivación poética del pasado, como la novela de Julián López (...) Hay algo en toda esa narrativa, y en cierto cine también, que no logra salir de esa condición de hijo, por decirlo así, y 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 y ni una posición propia (Entrevista a Prividera 03/01/2018).

En este sentido, nos preguntamos si en la obra de Axat estamos ante un recorrido inverso al realizado por López tal como plantea Reati o ante dos producciones guiadas por concepciones político-ideológicas diferentes. Veamos:

López explica que lo hace porque no haber sufrido la represión en carne propia no le impide sentirse parte de una comunidad sufriente, y dice en una entrevista: “Hay que salir de la idea de víctima y complejizar los temas. La idea de la víctima excede ese momento particular [de los 70]...” (Mannarino 2014). Axat pareciera recorrer el camino inverso para encontrarse con López en el mismo punto, en el sentido de que a partir de su propia victimización como hijo de desaparecidos llega a trascender su experiencia personal y, a través de la empatía, abraza a las víctimas de otras situaciones. Axat explica en una entrevista que le interesan “las voces de los que no tienen voz, ya sea porque no pueden hablar, porque ya están muertos, porque son literalmente menores, parias, marginales, desaparecidos de la historia (Reati 2017: 20).

Aquí surge una de las paradojas que diferencia la obra de Axat de la propuesta de López. Este último publica su novela en el momento en que los hijos son reconocidos por el Estado, a ellos apuntan varias leyes reparatorias en el contexto de reapertura de los juicios por Crímenes de Lesa Humanidad, de hecho se convierten en figuras públicas porque dan continuamente testimonio en los medios de comunicación o en los estrados, incluso por su militancia muchos son funcionarios o legisladores, sin hablar de las múltiples manifestaciones artísticas que los cuentan como autores en las que revisitan críticamente a la generación del '70. Además, este ponerse en el lugar de la víctima que intenta el ejercicio poético de López debería leerse con ambivalencia. Por un lado, el escritor construye un protagonista con una madre desaparecida, colocando a su narrador en el lugar de la víctima

configuración narrativa pática sino que a partir de lo que Mandolessi (2016) definiría como tradición realista. En efecto, la autora apuesta por una lectura política y crítica de los '70, donde el personaje de la hija, en la novela debe arreglar cuentas no con sus padres solamente sino con la época en la que ellos vivieron, lo cual permite dar cuenta de lo necesario de una elaboración colectiva que deje de negar o renegar de los hechos, para poder elaborar la historia familiar.

pero, al mismo tiempo, cuestiona o polemiza con la idea de que sea la única víctima, de ahí la aparición de las cartoneritas y esa risa que perturba sobre el final²⁴⁶. La cual ambiguamente permite al personaje respirar. ¿Se saca un peso de encima? ¿se atempera el dolor propio siendo consciente de que hay otros dolores? ¿por qué una risa y no una mirada de dolor, de compasión por un sujeto en calzoncillos en una calle? Miriam Chiani (2016) propone una hipótesis de lectura muy acertada de este cierre, cuando lo considera una culminación de un ejercicio de rememoración, aunque no se detiene en los posibles efectos de esa risa:

Un ejercicio próximo al proceso de duelo –el esforzado y lento desligarse de la repetición; la paulatina renuncia de ese sintagma, “Mi madre era una muchacha muy bella”, especie de mantra que convoca, escande y sostiene los recuerdos-; proceso que culmina con el abandono final de ese lugar de memoria –el cuarto, el escritorio, santuario o templo, espacio de veneración de la imagen materna- para salir y respirar en la calle (p. 10).

En todo caso, el cuestionamiento de Prividera pone el foco en cierta modalidad enunciativa que se emparenta con lo que Mandolessi (2016) denomina configuración pática del abordaje de los '70, en el sentido de que, más que brindar explicaciones o proponer una reflexión crítica sobre la historia argentina, predomina la emoción que suscita la violencia y supone automáticamente la empatía del lector por esa tremenda aflicción narrada.

Si bien el final de *Una muchacha muy bella* queda abierto y no es objeto de la literatura resolver todas las cuestiones, intuimos que en ese cierre de López y en la entrevista citada por Reati, ronda la idea que plantea y trabaja Washington Cucurto de una manera seguramente más conservadora y banal con su “Poema de la 125” de *Hombre de Cristina* (2013):

²⁴⁶ Consideramos que el momento más interesante de la novela se encuentra sobre el final, cuando el narrador se refiere a la necesidad de salir de su cuarto, de su encierro, que podríamos interpretar como la condición de víctima en la que se encuentra: “salir a la calle para respirar una enorme bocanada, para acercarme a esas chicas que no cuentan más de 14 años y tienen los breteles caídos de los hombros transpirados. Esas nenas que se ríen mientras tiran de la cincha de un enorme carro cartonero en la avenida entre los autos. Esas morenitas alegres que se disputan un heladito que se les derrite por la risa, por la fuerza de tirar de esa mahona de celulosa que va por la avenida junto al murallón y es cuna de un bebé que duerme su borrachera de mamadera vacía en la boca como chupete. Y yo que corro con la boca abierta para tragarme todo el aire de esas carcajadas y no sé qué hago y mucho menos sé qué hacer y les grito ¡chicas! Y las alcanzo y paro casi sin poder respirar y me agacho antes de mirarlas, antes de preguntarles de qué se ríen. Y ellas, sorprendidas, se dan vuelta y dejan de reírse y me miran agitado y en cuclillas y tal vez enojadas porque van a tener que arrancar esa mole pesadísima que mi grito les hizo detener y se miran entre sí porque no saben cómo reaccionar y vuelven a mirarme. Y se ríen otra vez con esas carcajadas llenas de aire. Y me miran y se ríen. Se me cagan de risa. Y yo respiro” (p. 157).

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 (...) (p. 12).

Aquí el poema se hace eco de discursos de oposición al gobierno de entonces que veían a los hijos de militantes asesinados por la práctica social genocida como parásitos enquistados en el Estado kirchnerista. Una imagen negativa de las leyes reparatorias similar a la que planteara el entonces candidato a presidente Mauricio Macri cuando alertaba a los medios de comunicación que había que terminar con “el curro de los derechos humanos”²⁴⁷. La confluencia discursiva de Washington Cucurto –exponente de la literatura de los noventa- con el líder de la coalición de derecha que hoy gobierna la argentina no es casual. Para comprender la cuestión de fondo o lo que se pone en juego en ese poema tal vez habría que recordar que Vega quiso renunciar en su momento a la marca nominal inventada por Daniel Durand y mitificada por Fabián Casas, pero no pudo. Santiago Vega no vende, Cucurto sí²⁴⁸. Consideramos redundante recordar que todavía hay casi cuatrocientas personas apropiadas desde niños que no conocen a su verdadera familia biológica y que todavía son buscados. Es extraña la paradoja de un yo lírico que simula un personaje marginal, definido por la explotación laboral que ¿defiende la 125?, no lo sabemos, al menos lo sugiere el título del poema, a lo mejor mera resonancia de algo no definitorio para

²⁴⁷ La frase fue publicada el 04 de diciembre de 2014 en el diario *La Nación* con el título “Mauricio Macri: “Conmigo se acaban los curros en derechos humanos””. En su último poemario *Offshore* (2016) Julián Axat aborda este tópico recurrente en la oposición por derecha al kirchnerismo en el poema “La moda de la víctima”: “Está de moda ser víctima / -dijo el poeta- / para luego hacerse la víctima / de un grupo de poetas / que lo blasfemaban / y decían que sus sonetos / apestaban a la herida de quien / no tiene un motivo más que la / impostura de una memoria marcial. / “Está de moda hacerse la víctima” / dijo otro de la tertulia / que lo corrigió / y terminaron chocando las copas / entre poetas que no lo blasfemaban / y yo solo miraba de lejos / con la farsa del victimario” (p. 10).

²⁴⁸ “Los escritores no están acostumbrados al marketing, pero a mí me gusta porque desconfío de las cosas serias, y si los escritores siguen manteniendo ese perfil tan serio, no llegan a la gente. Tampoco estoy diciendo que el marketing sea la mejor manera de llegar; es sólo una” (Frieria 2007-b)

su destino y que se escucha como al pasar²⁴⁹. Es contra las implicancias político-ideológicas representadas en el yo lírico construido por Vega –el cual no necesariamente tiene que ver con sus opiniones personales (tal como lo ha recordado en numerosas entrevistas)- que, interpretamos, escribe Axat. El poema, en su representación de lo popular marginal, negativiza tanto al negro como al musulmán, que funcionan como títeres que dicen el discurso del poder y defienden valores neoliberales. Esta perspicacia acomodaticia que señalamos es la que se proponía guillotinar el editor en la presentación de *si Hamlet duda, le daremos muerte*.

Para concluir, en *musulmán o biopoética* consideramos que Axat con su propia obra, poética y jurídica ya responde o se anticipa a la polémica que intenta abrir López. *musulmán o biopoética* y *Una voz no menor* dan cuenta de estos intentos de salirse del lugar de víctima, para reconocer el sufrimiento de los otros, en un intento por analizar las continuidades de la democracia en dictadura, ya sea en lo que refiere a la familia judicial como a la violencia institucional, ejemplo de esto son los poemas “Iván no tiene entidad / no está / es una incógnita” o en “Restos de restos de restos de restos de restos...”. En el primero se parodia una declaración conocida de Videla en la que instaura la idea de desaparecido para dar cuenta de un caso actual, en la segunda remitiendo al libro de Prividera se superpone la figura de distintos asesinatos: un joven Qom de Formosa, con una mujer guerrillera y otros jóvenes menores en Tolosa, Rosario, Punta Lara.

²⁴⁹ Para ejemplificar los vaivenes políticos del personaje Vega-Cucurto extraemos dos citas. Escribía el 05 de febrero de 2009 en el 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!”. El 21 de febrero de 2011, solo dos años después, opinaba lo siguiente en *Página 12*: “Yo soy peronista y me parece muy bien lo que está haciendo el Gobierno; hay que apoyarlo. Cuando empezó Kirchner, no lo quería, tenía una visión muy negativa y hasta escribí algunos textos periodísticos con mucha bronca; pero después me fui dando cuenta de que estaba equivocado... la política tiene que generar eso en las personas: convertirlas. Cuando uno se da cuenta de que las cosas se están haciendo bien, tiene la obligación de apoyar. Creo que hay un cambio, y esperemos que haya una transformación más profunda. La realidad me fue mostrando los cambios; no me encerré en mi idea, vi lo que sucedía, los hechos concretos: el apoyo a las Madres de Plaza de Mayo, a los movimientos sociales, la Asignación Universal por Hijo, la ley de medios, Fútbol para Todos...”.

1.3. Meterle poesía al Estado²⁵⁰

Axat sintetiza las condiciones de producción de su tercer poemario publicado dentro de la colección, en una entrevista que le realiza Fernando Reati (2015-a) para la Revista *Kamtchatka*:

El año pasado me separé de mi pareja y decidí ir a vivir a ese departamento solo, a dormir y encerrarme en esa misma habitación en la que lloré y me desgarraron. Lo hice mientras se desarrollaba en paralelo el juicio. Lo hice para ver si experimentaba algo y así lo podría llevar a mi declaración... Por entonces tuve muchos sueños y aluciné cosas. Mi memoria es extraña, a veces, con recovecos. Finalmente escribí un libro: *Rimbaud en la CGT* (diario del encierro en el departamento de la desaparición). No rescato la memoria de mis padres ni la de mi victimización, eso ya sería un cliché. Busco nombrar lo que me pasó a mi manera, con mi arte, y sin seguir la senda-pose del martirio del hijo-Hijo. Ya no doy ni quiero dar vueltas sobre la herida. Soy otro (Rimbaud). Defendiendo jurídicamente a adolescentes pobres soy otro, así reivindico cosas que no necesariamente nombran a mis padres ni me ponen en el lugar de víctima. Abriendo una oficina de justicia en una villa miseria recupero una lucha desde “otro” lugar. Leyendo poesías en homenaje a las víctimas de una inundación ante una multitud en una plaza pública colmada, indago otra forma de la memoria, “soy otros muertos” (p. 873).

Así como *musulmán o biopoética* se proponía trazar un cuadro social y denunciar sus condiciones de producción e indiferente estigmatización y exterminio de un grupo social, *Rimbaud en la CGT*, decimoctavo volumen publicado en la colección, funciona como un llamado de atención teórico-catártico para las construcciones políticas del campo popular. No es casual que aparezca apenas un año antes de la victoria electoral de la alianza Cambiemos.

A diferencia de los dos poemarios anteriores, el libro no ofrece una estructura unitaria, ni podemos establecer un problema central que intente explorar el yo lírico. Pueden distinguirse dos grandes ejes temáticos que se superponen en distintos momentos de la obra y están hilvanados por un personaje, Rimbaud, que 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 señalar que este recurso de construir un personaje principal que

²⁵⁰ Versos de “El Estado y Rimbaud se odiaron” (Axat 2014 p. 46). El título del poema es una nueva confrontación con el conformismo acrítico de la poesía de los noventa. Responde 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” (p. 123).

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). Así, por ejemplo de una manera semejante, Martín Gambarotta construía el personaje de Cadáver en *Punctum* (1996); en *Seudo* (2001) el de Bei Dao, alias Seudo y en *Relapso+Angola* (2004) un Silvio Rodríguez muy particular.

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” (p. 38); a la construcción jerárquica de poder: “El partido me parte / el movimiento me multiplica” (p. 71); a la discusión intrascendente por el nombre de los candidatos en lugar de apuntar a las cuestiones de 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 (...)” (p. 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” (p. 49); y especialmente a la burocratización de los sectores de la sociedad civil que acceden a formar parte del nuevo Estado, en “El Estado y Rimbaud se odiaron”, especie de manifiesto, leemos: “Meterle Estado a la Poesía / No es / lo mismo / No es / No / Meterle Poesía al Estado” (p. 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.

Varios poemas reelaboran el dicho popular según el cual lo más interesante del peronismo pasa en la cima y en el suelo, mientras los mandos medios estarían asociados a la medianía de miras, la mediocridad del beneficio personal y la obsecuencia vacía. El yo lírico muchas veces se llama a sí mismo “traidor”, adoptando el vocabulario de la militancia política y de quienes sospechan de sus críticas. Leemos en “Neomaiaacovski”: “no llevo credenciales conmigo / tampoco cotillón ni banderías / no las tengo ni las creo

necesarias / me han llamado traidor varias veces / desviado des-encuadre inorgánico / por eso me han hecho prontuario / Y ellos van pasando / y yo / sigo / mis fierros ciertos versos / y una sonrisa en los labios” (p. 71). Este juego en torno a las lealtades y traiciones que no admite la crítica ya había sido vislumbrado como un problema fundamental por Horacio González en *Kirchnerismo: una controversia cultural* (2011), escribía al finalizar el prólogo:

Este es un libro de crítica, algo que solo sale del acervo anímico general de los seres insatisfechos. Al comenzar su gobierno, es evidente que Kirchner llamaba a todos cuantos podía. Fui uno de los que recibió en su casa uno de esos llamados, invitando a una conversación más larga que finalmente no se produjo. Al pasar Kirchner me dijo: es que precisamos críticas, muchas críticas. Tomo este libro como la conversación que no fue posible concretar (p. 12).

De alguna forma, la elegía crítica de González da cuenta de esa imposibilidad crítica real, más allá de que en un primer momento, como señala en su relato, el kirchnerismo la pensaba como necesaria. Los poemas de *Rimbaud en la CGT* darían cuenta de los problemas que trae para cualquier intento de construcción política aislarse en los “leales acrílicos”²⁵¹, además en ese gesto reafirma la singularidad absoluta del yo y de la poesía

²⁵¹ En este sentido, quizá el principio del fin del gobierno kirchnerista se encuentre en el acto de Vélez del 27 de abril de 2012, allí la multitudinaria marcha de apoyo a la figura de Cristina Fernández se resumió en el slogan Unidos y organizados. El acto sirvió como punto de partida para encuadrar a la militancia que simpatizaba con el gobierno en dos alas, un ala representado por La Cámpora y otro por la naciente confluencia de Unidos y organizados. La incorporación de una enorme masa de distintas organizaciones políticas de todos los tamaños a estas dos instancias, privilegió la bajada de línea por sobre la discusión política y la evaluación entre compañeros. De hecho, gran parte de la militancia que confluía en La Cámpora o en Unidos y Organizadas al poco tiempo se alejó de espacios en los que las actividades ya estaban prefijadas, predeterminadas y donde nunca se dio lugar al disenso, salvo con el riesgo de convertirse en un potencial traidor. En el artículo “Notas para una caracterización del kirchnerismo” (2011) de Eduardo Rinesi ya se encuentra este síntoma. Si bien el autor analiza el acto de Huracán del 11 de marzo de 2011 convocado bajo el slogan Pueblo o Corporaciones, se detiene en su ampliación con un acto realizado tres semanas después en José C. Paz donde la ex presidenta hizo extensivo a algunos sindicatos el segundo término, en un contexto en el que la CGT de Hugo Moyano pedía más presencia en las listas para las elecciones de ese año. Decía Rinesi: “Ese discurso llamó mucho la atención, porque es sabido que una parte importante del poder de convocatoria y del sostén masivo al gobierno que encabeza Cristina Fernández radica precisamente en la fuerza de movilización de esas dirigencias sindicales, pero el contenido de lo que dijo ahí la Presidenta es perfectamente consecuente con la fuerte inspiración anticorporativa que venía dando a su gobierno, que alcanzaba ahora (después de haberlo hecho, ya lo dije, a militares y policías, a la corporación judicial y a la eclesiástica, a las cámaras empresarias del campo y la ciudad) a los dirigentes de algunos grandes sindicatos del país, que en las últimas semanas, además de haber expresado por todos los medios su deseo de ver incorporado un candidato propio que disputaría las elecciones en el mes de octubre, habían protagonizado algunas medidas de fuerza, en procura de mejores condiciones laborales para sus afiliados, que habían causado grandes trastornos y complicaciones para los usuarios de servicios fundamentales como los trenes, aviones y provisión de combustible” (p. 168-169). Ese acto es considerado hoy en día como el detonante de la ruptura con la conducción de la CGT. Nos preguntamos, aunque no es nuestro objetivo aquí encontrar una

respecto de los demás disensos. En este sentido, la propuesta de Axat encuentra varios puntos en común con el posicionamiento político que manifiesta Prividera, ambos ensayan una respuesta crítica a la fuga hacia el dogmatismo propia de las organizaciones políticas – del pasado y del presente- y de los movimientos literarios. Expresan en definitiva un cuestionamiento a “la pasión de lo Real” analizada por Badiou en *El siglo* (2005). A partir de la creación de un Gran Otro, los discursos oficiales tienden a crear una Otridad 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. Quizá la frase que sintetice el posicionamiento compartido sea la que expresa Nicolás Prividera, de manera directa en una escena de *M*, “si nos sos crítico en definitiva sos de derecha”, a propósito de la indignación que le producía que los compañeros de militancia de su madre se autojustificaran por los vientos de la época y no intentaran elaborar un pensamiento crítico sobre sus propias prácticas para “no darle de comer a la derecha”.

El poema “Manual de conducción poética”, dialoga con la tercera parte de *restos de restos* de Nicolás Prividera. Asistimos en él a un procedimiento muy usado por Axat en sus últimos poemarios²⁵², dado por la proliferación constructiva de sintagmas a partir de un número reducido de paradigmas adjetivales: “Los leales critican / los obsecuentes traicionan / los traicioneros critican / los obsecuentes leales / los críticos obsecuentes / los traicioneros leales / los obsecuentes críticos / los leales traicioneros / los críticos leales / los traicioneros obsecuentes / los críticos traicioneros / Los leales critican” (p. 72). La incógnita que propone el poema sería la de quién es el enunciador de cada una de las sentencias, las implicancias políticas de las dos alternativas que se nos presentan no son inocentes. Si lo pensamos como parte de una voz única, el yo lírico estaría analizando el movimiento en su complejidad, saliéndose del lugar común de que el obsecuente traiciona, haciendo ver que hay obsecuentes leales también. La lectura cambia si percibimos una

respuesta, qué problemas trajo aparejados el desconocimiento de los mediadores entre pueblo y representantes en la lectura de la realidad política y de la coyuntura histórica hecha por el gobierno kirchnerista.

²⁵² La utilización de este procedimiento de escritura está influido seguramente por la poesía de Leónidas Lamborghini. En *Trento* (2003) el poeta define su proyecto literario en palabras del personaje de Procopius que realiza una admonición sobre el uso de la Hilación y una defensa del Disloque: “¡En nuestra sede blanca proceded como si todos hubiéramos olvidado la Hilación hace miles de años! ¡Sacudid el canon inmóvil inmovilizado por su séquito de monaguillos y extraed de las entrañas del Disloque combinaciones y recombinaciones y con ellas, construid libremente!” (p. 158).

multiplicidad de enunciadores que interactúan en los versos, porque ahí se estaría dando cuenta de los enfrentamientos intestinos del movimiento, la sospecha mutua entre los compañeros para posicionarse mejor dentro de un sistema estamental y burocratizado que no deja margen a la creación de nuevas formas. Este poema, además, reelabora a partir de los conflictos del presente, fantasmas del pasado en torno a la traición/lealtad que acecha ciertas lógicas de la militancia de los años setenta.

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 sobre la poesía de los '90, 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” (p. 6-7). “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 (...)” (p. 21). Este poema es interesante porque cuestiona éticamente los vínculos que se establecen con las clases populares desde los productos culturales de las clases medias, pensamos en la poesía de los noventa, pero también en el Nuevo Cine Argentino o en la emergencia del género crónica que popularizó Cristian Alarcón en *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia* (2001). Como dice Prividera, muchas veces (habría que delimitar los casos) se produce una vampirización de la experiencia de los sectores más postergados para alimentar un *mainstream* que reafirma sus valores de manera acrítica y complaciente. Este posicionamiento compartido por Axat y Prividera es de un purismo moral que reafirma ese lugar de singularidad absoluta de sus figuras dentro del campo de la poesía y del cine respectivamente, ni militantes de un partido político, ni poetas del mercado de bienes simbólicos, son los artistas capaces de vincularse con el pueblo sin

mediaciones institucionales, construyendo de esta forma un Otro ideal, a la manera de los padres setentistas.

En “Poema deliberadamente noventista” ocurre algo similar. El yo lírico adopta una voz claramente referenciable en la poesía rantifusa tal como la denomina Daniel García Helder²⁵³, aunque sobre el final aclara “el tiempo redime a los héroes de mi barrio y no a los / del barro” (p. 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. Es interesante que Axat marca un quiebre precisamente con la publicación de *Poesía civil* de Sergio Raimondi:

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 (Entrevista a Axat)

En este acontecimiento literario pero también como consecuencia del contexto histórico y social en el que se publica, se cifra el poema “Ars poética pos 2001” y su planteo del cambio de paradigma que se debe producir necesariamente en una poesía del 2000: “la Poesía / habla / todo el tiempo / del Estado” (p. 17).

En “Acuartelamiento de poetas y no de polis” volvemos a encontrar el deseo de construcción de una comunidad de poetas, el título juega de manera paródica con el conflicto que tuvo lugar en diciembre de 2014 con motivo del paro propugnado por la Policía Federal que reclamaba poder participar de una negociación salarial como cualquier rama del trabajo: “Rimbaud / ha decidido / sindicalizarse / y reclamar lo suyo” (p. 45).

En fin, nuestra hipótesis de lectura de este último poemario se relaciona con la conclusión a la que llegábamos a propósito de *ylumynarya*. Si bien en la obra de Axat pueden distinguirse dos momentos claros en su producción, uno que va de *Peso formidable*

²⁵³ Dice Mario Ortiz (2004) en “Entre la videncia y el lumpenaje: sujeto(s) / objeto(s) en la poesía argentina del siglo XX (Breve aproximación histórica)”: “Digamos que dos tendencias bien definidas se dieron en Buenos Aires en la segunda mitad de la década (...) a) una tendencia hacia cierto tipo de coloquialismo que Helder llamó “poesía rantifusa”, retomando el viejo adjetivo lunfardo, y b) otra tendencia hacia cierto intimismo y hacia un imaginario universo infantil-femenino”. Como veremos, en el siguiente apartado en el que abordamos *gotas de crítica común*, a una conclusión similar llega Emiliano Bustos cuando realiza un mapeo de la poesía argentina de los '90 al terminar la década.

(2003), pasando por *servarios* (2004) y *médium* (2005) a *ylumynarya* y otro abierto por *Neo* (2010) y que encuentra en *musulmán o biopoética*, *Rimbaud en la CGT* y *Offshore* (2016) su continuidad. En el primer grupo de poemarios, encontramos una indagación más fuerte sobre el pasado familiar y el país, semejante a la propuesta de los hijos poetas del capítulo anterior; en cambio, en el segundo grupo, la memoria y la historia son recuperadas más en vista al presente y al futuro. Precisamente, *Rimbaud en la CGT* propone un juego dialéctico entre poesía y política, critica lo que le faltó de poesía al kirchnerismo pero también la carencia de politización en la camada de poetas de los noventa²⁵⁴.

Otro poeta que al igual que Axat y Prividera construye parte de su poética a partir de la confrontación con las estéticas noventistas en poesía y la carencia de un pensamiento crítico y político sobre su propio trabajo por parte de los autores faro, es Emiliano Bustos. En su caso, sin embargo, con la particularidad de que su obra nace al calor de la década menemista y él estuvo vinculado en un principio, aunque de manera laxa, con los contrincantes poéticos de Los Detectives Salvajes. A él nos referiremos en el próximo apartado.

2. Y los hijos con ira tuvieron padres con ira y abuelos de fuego. Emiliano Bustos

“Cuando la blasfemia crece siento que rezo”

Miguel Ángel Bustos, *Visión de los hijos del mal* (1967)

Entre los autores del catálogo, Emiliano Bustos es el único que al momento de publicar en la colección *gotas de crítica común (2005-2010)* (2011), noveno título, cuenta con una sólida trayectoria dentro de la poesía argentina. Previamente, había publicado *Trizas al cielo* (1997) y *Falada* (2001) en Libros de Tierra Firme, *56 poemas* (2004) con el sello La Carta de Oliver y *Cheetha* (2007) con El Suri porfiado, todas editoriales prestigiosas dentro

²⁵⁴ Quizá el poema “Encuentro entre Lautréamont y John William Cooke” sirva como síntesis de una imaginaria cumbre de libertadores de una Argentina del siglo XXI: “El peronismo / debe ser hecho / por todos” (p. 29).

del circuito de la poesía argentina. Su obra poética siempre fue a la par de su obra crítica, en un primer momento en la revista *Hablar de poesía*, luego en *La guacha* y más tarde en *Plebella*. Además, ha realizado la edición crítica de las obras completas de su padre, el poeta, periodista y militante del Partido Revolucionario de los Trabajadores Miguel Ángel Bustos, *Visión de los hijos del mal* (2008) sus poesías completas en Editorial Argonauta y *Miguel Ángel Bustos. Prosa (1960-1976)* (2007) en Ediciones del CCC.

El autor fue uno de los primeros críticos en trazar un panorama de la poesía escrita en los noventa, en el artículo del n° 3 de *Hablar de poesía* (2000), “La generación poética de los ’90. Una aproximación”. Allí realiza un diagnóstico temprano de dos gestos que percibía en la poesía que se escribía entonces. Por un lado, cierto realismo que de alguna forma reactualizaba una tradición de los ’20 y de los ’60, en los ’90; por otro lado, señalaba una fisura a partir de otro gesto que recupera una poesía más lúdica, más humorística y naif, relacionada con las voces de poetisas mujeres que desplegaban una estética totalmente diferente. Esta conceptualización no fue exclusiva de la lectura de Bustos sino que también se insinuaba en el “Boceto n° 2 para un...de la poesía argentina actual” (1998) de Daniel García Helder y Martín Prieto y en “Lo nuevo en Argentina: poesía de los noventa” (2003) de Ana Porrúa.

En *El poema y su doble* (2003) Anahí Mallol realiza una crítica de este texto y cuestiona la idea de que la poesía más realista y política es la escrita por los varones, atribuyendo el equívoco a la vieja repartición patriarcal entre lo público y lo privado. La autora recuerda, desde una perspectiva de género, que lo privado también es político y propone leer a autoras como Fernanda Laguna o Marina Mariasch en su dimensión política, mientras que rastrea lo superficial y naif en poéticas como las de Martín Gambarotta.

Cuando entrevistamos a Bustos nos referimos a su artículo. Más allá de manifestar que era un texto que ya tenía veinte años y que hacía falta que lo repensara a la luz del presente, reafirmó la originalidad en la poética de las mujeres pero señaló sus limitaciones:

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 Mallol, que ese posicionamiento también podía ser político, tal vez en ese momento yo no lo vi. Pero yo sí lo que veía era que era algo distinto, que estaban diciendo otras cosas y que se estaban permitiendo decir otras cosas. Me parece que eso también tenía que ver con una manera de no

entender algunas cosas del pasado, esa escenificación de la infancia. 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 que yo vi muy apolítica, muy cómoda en cierto punto del presente pero me pareció que era algo distinto (Entrevista a Bustos 10/11/2017).

Bustos reconoce la importancia estética de las rupturas que proponían el kitsch y lo naif, no sólo en la escritura de mujeres: en su artículo también ubica en este grupo a Martín Rodríguez e incluso percibe que por ahí podría venir un cambio en la lírica argentina cuando todavía no se vislumbraba la etapa que se abriría en 2003. Sin embargo, cuestiona las implicancias político-ideológicas de quedar atrapado en esa infancia de eterno presente, centrada en el consumismo. Por otra parte, conocía bastante bien el panorama literario de entonces porque incluso había participado de los encuentros propiciados por la formación cultural que más tarde creó la revista *18 whiskys* y que sirvió de trampolín a toda una camada de jóvenes poetas que para la década del 2000 hegemonizaron el campo de la poesía. Dice Bustos:

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 (...) te estoy hablando de fines de los '80, primerísimos '90. Ahí los conocí a todos en aquel tiempo muchachos, Desiderio, Edwards, que se reunían en torno a una mesa y leían poemas y discutían. Eso era la poesía de los '90 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 aquel tiempo con Szpunberg y Pipino que serían tipos de cincuenta. Que eran los poetas que venían de los '60 y estaban volviendo al país, en el caso de Szpunberg y Pipino ya había vuelto a mediados de los '80. Szpunberg viajaba, iba y venía²⁵⁵ (Entrevista a Bustos 10/11/2017).

Consideramos que *gotas de crítica común*²⁵⁶ es quizás el libro más noventista de Bustos, más allá de que en él cuestione y critique la poesía de los '90, como ya venía haciendo en

²⁵⁵ “Un poeta de la Boca para afuera” continúa en versos la discusión iniciada en el prólogo a *Si Hamlet duda*, “desmenuzaremos el / runrún de la casa natal de Carriego, te diré, / amigo reciente, que en el albor de los noventa / éramos parra en simiente bebedora, gozo, lápi- / da de Dylan aunque todos teníamos futuro. Des- / pués A y B quisieron más y se tentaron” (p. 23). Esfuerzo vano porque no hay salida para el deseo material, en “Lo que dura la acumulación” trata de las consecuencias de este trágico error y propone una solución estoica: “Te enferma la ri- / queza moderna, pero en algún lugar de la histo- / ria crece el libre mundo de lo necesario, mejor / que un lucero muerto y resucitado” (p. 53)

²⁵⁶ El título apela a religar la crítica de los hijos a la generación de los padres bajo un mismo manto experiencial, como destaca Badagnani (2014), la relación antonímica forma parte de la afinidad electiva sugerida en el epígrafe de Roland Barthes con el que cierra el poemario: “la palabra intercambiada es sangre

56 poemas, una suerte de ajuste de cuentas con su generación. Nos proponemos, a continuación, señalar las características más relevantes de las estéticas noventistas presentes en el poemario de Bustos.

En primer lugar, en los poemas reunidos, afloran imágenes de un estrato lumpen como en “Oski”, nombre de lo que suponemos un *dealer*, o diálogos con determinadas zonas del espacio público que permiten discutir las memorias monumentarias, por ejemplo con la serie que le dedica a Lisandro de la Torre, específicamente a una escultura decapitada de su figura y que remite a la serie sobre el monumento a Sainte-Beuve que construye Mario Ortiz en los *Cuadernos de lengua y literatura II* (2000). También hay un efecto de zoom sobre memorias más intrascendentes y periféricas, como el detalle de la inscripción en una biblioteca “VIVIAN TE CHUPO LA CONCHA” (p. 21) que da cuenta de la inclusión de un léxico crudo cargado de insultos: “Y tu currículum, vieja / del orto. Juana XXII” (p. 38) o en “Militante”: “qué bueno que todo sea tan simple. / No hay nada más. / Metonimia, dicen, y el culo solo puede viajar / a la mierda. Metáfora basta; el culo no es una flor / y crece desparejo en montes que dan al viento” (p. 18). En segundo lugar, en este poema aparecen dos cuestiones importantes, por un lado un uso de la segunda persona que remite a las letras de rock²⁵⁷ y que se asientan en una tradición que –intuimos– viene del “nena” de fines de los ’60 cuando se castellaniza el *baby* inglés. Ana Porrúa (2003) ha señalado a los cruces con las letras de rock como una de las características novedosas de las poéticas de los ’90, junto con la incorporación de materiales o signos propios de la época, como las publicidades y las marcas. En tercer lugar, en la cita hay un cuestionamiento paródico de la metáfora, que Tamara Kamenszain en *La boca del testimonio*, señala como una de las características comunes a los poetas emergentes de los ’90, la búsqueda de una poesía profanadora de la tradición lírica a partir del abandono del uso de la metáfora. En cuarto lugar, en algunos poemas encontramos una proliferación de marcas publicitarias que remiten al arte pop pero que a diferencia de lo que ocurre en Mariasch, Mallol y Macció –autoras trabajadas por Porrúa (2003)– que carecerían de un distanciamiento crítico con los objetos representados, Bustos marca las correspondencias

por crítica, vale decir, que si lo que unía a la generación de los padres era el mandato sacrificial, lo que aún a los hijos es la crítica de ese mandato” (p. 48).

²⁵⁷ Bustos considera que el uso de la segunda persona proviene de las lecturas de los poemarios de Alberto Girri, un poeta muy leído durante su adolescencia.

que establecen con la Historia. Así, por ejemplo, en el poema “Nación” dedicado a “la Industria Nacional muerta. salvaje estrella” el yo traduce los significados que acompañaron una marca de autos en 26 años y da cuenta simbólicamente de una serie de transformaciones sociales que van del imaginario peronista al de la dictadura y al neoliberal:

1979: en el tablero del / Torino se jacta un sol todavía / peronista, seguramente ceba- / do por la *respiración artificial*; / en la luneta un calco rescata la / humanidad de los argentinos. / En 2005 el ex bólido nacional / acelera gasificado; sus partes, / otrora demenciales uñas de una / patria defendida, pitán el óxido, / la caspa del escanciador de / bofes. Polichinela IKA o Grand / Routier, 27 años de tribu ciega y / marcha inútil; ayer fiera, / hoy *fierita* (p. 28).

“Italianito 1982” manifiesta el rechazo que le genera una propaganda que interpreta como un insulto, si la pila fuera una metáfora de su vida: “Nada era para mí Eveready, nada. Era / algo para el puto italianito que cantaba *Eveready / es una pila de vida, Evereeeady*. Era algo para él / pero no para mí, y sin quererlo, sin entender cómo, / yo estaba en ese insulto, si es que era un insulto (p. 29). Finalmente, también aparecen objetos de la cultura de masas, como en el poema dedicado a la colección *Pinacoteca de los genios* con la que Bustos se inició en la historia del arte²⁵⁸, y que transmite nostalgia por los afectos que despierta el encuentro con el olor del papel ilustración, semejante al que manifiesta Cucurto en su poema-homenaje al Centro Editor de América Latina²⁵⁹. Hay también alusiones a “Ji ji ji” de Los Redonditos de Ricota, entre otros signos generacionales. Otro aspecto a señalar es el que produce la utilización de los nombres propios de distintas localidades: los poemas proponen ciertos desplazamientos por barriadas populares de la periferia como Hurlingham, Temperley, Villa Martelli o Tigre.

²⁵⁸ Otros poemas en los que el yo lírico reflexiona sobre la plástica y el mundo del arte son “La Escuela de Atenas”, “El círculo del arte” y “Trabajo con los pintores modernos”. Como su padre Bustos además de poeta es dibujante, ha realizado varios trabajos que fueron publicados en revistas, todos sus libros, salvo *Cheetha*, van acompañados con su obra visual. En 2013 en el Centro Cultural Borges realizó una muestra denominada “Todo es siempre ahora” en el marco del proyecto *La línea piensa* de Luis Felipe Noé y Eduardo Stupía. La exposición jugaba con el montaje de la obra visual y poética de padre e hijo: “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 y 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*”

²⁵⁹ Poema “Los libros del Centro Editor” en *Como un paraguayo ebrio y celoso de su hermana* (2005): <https://es.scribd.com/document/82187187/Celoso-de-Tu-Hermanade-Washington-Cucurto>

Es sintomático que aunque utiliza algunos recursos que remiten a estas poéticas, en ningún momento pierde el pulso lírico tan característico de sus versos, como por ejemplo en “Tu psique MADRE”:

Dejó ir a la gata blanca, la psique de / la casa MADRE. Maderamen un me- / diodía, entre la sombra. La sombra. / La gata blanca de una calle de carbón / en la cama de mi MADRE. La psique / ALMA dejó ir, le abrí la pequeña ven- / tana blanca. Lo que iba, lo que iba; o / todo como gata o todo como MADRE. No / le puse comida, nos puso maldad el / abandono, como un llanto no, pero / un poco de agua en un lugar sombrío. / Eso es lo que vamos a hacer –pudiste / decir- eso y nada más. Un poco de a- / gua en un lugar pálido, a la sombra. / Títeres con cachiporra guiaron a la / gata blanca y se abrieron el pecho / en almenas podredumbres. MADRE, / si el silencio no nos unió aquella vez, / como una oración no nos unió, nos ro- / deó. Dejó ir a la gata blanca como el / que bebe vino y se esconde de la MA- / DRE. Ágape blanco esa colina como / la dilación de tu muerte MADRE. La / dejó ir tu psique blanca. Ponía los pies / en el durmiente podrido y pensaba en / tus esculturas en el MARIDO PADRE. / Todo eso por acá y sólo le di de comer. / pero una tarde la gata como tarquina / brillaba y relucía el hambre. Como u- / nas pocas veces en mi vida conseguí / la / inercia del hambre / tu psique (p. 41).

Nuestra hipótesis es que esto puede deberse a una lectura de los '90 que hace foco en otros autores, como Cristian De Nápoli, que si bien utilizan una estética similar a los consagrados, indagan en la historia, los vínculos filiales y en la política de una manera oblicua. Bustos recrea la estética noventista pero se diferencia de ella al someter a un control crítico los procedimientos, siempre en función de la discusión política que intenta provocar. En la entrevista, nos dice que poemas como “Militante”, “Italianito 1982” en verdad son escritos pretextuales o bocetados a fines de los '90, así como también el poema que abre el libro “El nadador”:

“El nadador” 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 y 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 (Entrevista a Bustos 10/11/2017).

Esta fascinación por el film, intuimos que de alguna forma le permitía al autor conectar con zonas de su experiencia que produjeron una catástrofe identitaria, como haber perdido la casa familiar o haber vivido durante un par de años en casas de otros parientes. El yo lírico del poema elije recordar que el nadador nunca llega a su propia casa, sigue saltando de pileta en pileta, porque la única casa es su memoria: “en mi memoria su cuerpo no llega / a la última pileta, no llega a ningún lado, se queda en / las cosas solas, con las palabras de la

rubia / y del otro salvándolo, funcionando / su memoria para salvarlo de las cosas solas” (p. 16).

Con *gotas de crítica común*, Bustos intentó alejarse de la unidad formal y del lenguaje cerrado que utilizó en *56 poemas*. Se advierte la búsqueda de un tono más liviano, con menos adjetivos, para poder puntualizar algunas discusiones fundamentales. Si bien muchos poemas rompen formalmente con la estructura de *56 poemas*, en muchos de ellos existen desde la organización visual, continuidades con cierta forma cuadrada o rectangular que están claramente trabajadas desde la imagen. Por momentos, la versificación remite a pseudoalejandrinos.

Otra operación que percibimos en el poemario es la de habilitar diálogos poéticos con la figura del padre, escena que no ocurría en los poemarios anteriores²⁶⁰, que paradójicamente consideramos que estaban más ligados a las lecturas de la obra de Miguel Ángel Bustos. En cierto modo, si antes el padre habitaba su poesía no como cita, esto suponía una forma de resistencia contra el olvido desde el estilo, pero con la publicación de sus obras completas y la reinstalación de su nombre en la esfera pública, el hijo se permite objetivarlo para reescribir sus apuntes de libros, intercalar versos con los suyos o imaginar poéticamente el encuentro de Bustos padre con Alberto Girri, tal como ocurre en una serie de *Poemas hijos de Rosaura* (2016). Dice Axat en el prólogo a *gotas de crítica común*:

Similar al trabajo de un equipo forense, rescata vestigios de un pasado hecho vida y pesadilla (...) Leer pistas que fue dejando en el trayecto: cada tacha; interpretar la anotación; cuidar el incunable; prologar el manuscrito; reseñar; proteger; pasar en limpio; comentar; etc. La espectralidad como forma de vida póstuma o complementaria, alcanzada por un diálogo filial-filológico que tarde o temprano –es una ley antigua– llega a su fin (p. 10).

En línea con lo que venimos analizando, la invención de nuevos diálogos posibles con los padres es una característica de los hijos que escriben, a la que conceptualizamos como “memorias abrasibas”. Ese fin señalado por Axat en la cita siempre va a estar alejado mientras siga funcionando la máquina poética. En este momento, Bustos se encuentra trabajando en su próximo poemario, uno de los poemas consiste en la reescritura de una nota al pie que salió publicada en la *Prosa (1960-1976)* de Miguel Ángel Bustos y que es

²⁶⁰ Salvo el poema 40 de *56 poemas* donde recrea una anécdota familiar sobre el entierro que hizo su padre de una gata en 1969 y que retoma Juan Gelman en un poema de *Fábulas* (1971).

la transcripción de una anotación a partir los libros que tenía que abordar críticamente en 1975 y quedaron pendientes.

A partir de lo expuesto, podemos sostener la hipótesis de que la ruptura con la estética del padre es de alguna manera posible gracias a la profanación de la poesía de los noventa, y de todas las características formales que fuimos siguiendo, que se vuelven productivas en su trabajo. Nos referimos al uso de un habla baja o popular, una apropiación paródica o burlesca de las tradiciones que permite una apertura discursiva a partir de la caricaturización, el uso del fragmento y del montaje. Paradójicamente, entonces, Bustos escribe contra la época en los noventa pero recurre a esta estética en los 2000 al mismo tiempo que la combate. Esta aparente contradicción es una postura política, en tanto una vez repuesta la figura de Miguel Ángel Bustos en el campo literario, puede alejarse de su tono y para ello es necesario contar con un gesto profanador como el de los noventa. “Ausencia” comienza con los siguientes versos: “No somos un equipo, verdaderamente / no somos un equipo. / Vos no estás, / tendrías que estar. Para ser un equipo / tendrías que estar / Aún así no deslindo responsabilidades” (p. 44). En la entrevista, se refiere a este poema y da cuenta de una transformación en su producción: “de alguna forma, ‘Ausencia’ habla de eso, hablo de mi viejo y planteo que lo 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” (Entrevista a Bustos 10/11/2017).

Pero no sólo van a aparecer reescrituras a partir de las lecturas de Bustos padre. También busca un diálogo crítico muy intenso con la tradición, en especial con la obra de Nicolás Olivari. Esa tradición poética popular contribuye a establecer quizá una conexión más indirecta, a partir de sus intereses como lector, con uno de los poetas recuperados por cierta zona de los noventa:

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 ‘20 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 (Entrevista a Bustos 10/11/2017).

A partir de esta afinidad electiva, Bustos participa de esa primera tendencia que al mismo tiempo describía en el artículo de *Hablar de poesía* y que tal vez tenga en Alejandro Rubio uno de los autores que más ha reelaborado la poética de Olivari. Esta recuperación no estará

puesta en función de un miserabilismo que se regodea en una burla de las clases bajas, ni tampoco se quedará en una anomia funambulesca, sino que se propone develar los fracasos generacionales “Costurerita, tu cuatro es versátil, abrís las / piernas para el niño que no ha de venir; / quién pudiera votarte en un cuarto oscuro” (p. 50). En “La costurerita que dio aquel mal paso” Olivari reescribe el poema de Carriego desdramatizando y quitándole condena moral al personaje del soneto, “pobre si no lo daba” dice Olivari, mientras que para Bustos: “el nuevo poeta es hijo y nieto de la / costurerita aquella, y queda mucha tela para / cortar del tomo histórico” (p. 50-51).

“Juanita la loca” realiza una lectura crítica del poema XXXVII de Juana Bignozzi, publicado en *Partida de las grandes líneas* (1997). Bustos cifra en los posicionamientos de Bignozzi al interior del campo de la poesía una acusación respecto de las complicidades del campo literario con la dictadura, con el olvido y con el mercado que todo lo abarca. En el poema de Bignozzi el yo lírico gestionaba el mapa de la literatura argentina, y aparecía como una voz consagrada que recibía en sueños a fantasmas del pasado que le dejaban su currículum:

los hombres que vuelven en el sueño / son los que se fueron en la vida / vuelven con la cara de hoy / y aunque no la conozco debo aceptarla / vuelven a alabar mi eficacia / a confiarme su currículum / y esperan de mis nuevos y viejos amigos / de mis atenciones a los que amo / de algún desinterés que disimulo por el recuerdo / que yo gestione su permanencia / en un mapa muerto en el setenta / a través de consignas de estación / correos de confidentes encuentros fortuitos en ciudades / europeas / esquelas funerarias que nos devuelven a escenas / olvidables y cambian el oprobio en ternura / buscan el tesoro / de la cronología de unos años que volverían a unir / algunas ideas con algunas vidas (Bignozzi 1997 p. 46)

El poema de Bustos se burla de cierta falsa modestia, que es vanidad cruel y que la lleva a escribir “no” en una servilletita, mientras se encuentra rodeada de las chicas nuevas noventistas:

ho- / rrendas dóricas jónicas se deshacen en mis manos, / aire íntimo de los compañeros muertos. Sus cuader- / nos hasta mí; mi cama y mi ventana se llenan de un- / a imprenta grande como el sol, y hay que mirarla, / y salgo medio ciega y escribo “no” en una servilletita / de mi adlátere culito parado. Me hablan al oído las / chicas nuevas, me quieren CORREGIR. Yo gestio- / no. Gestiono por pus lo tiernizado, qué más. *Un ma- / pa muerto en el setenta*, y yo, viva; lo vendo a colec- / cionistas escolares: “*Tucumán* está acá, chicas, y *arde*, / sí, *arde*. Los muertos no serán letra viva (Bustos 2009 p. 38).

Esta experiencia del rechazo y el olvido después de la tragedia nos la transmitió Bustos en la entrevista, cuando recordaba cómo muchos intelectuales y profesionales que hasta hacía poco frecuentaban su casa y compartían cenas con sus padres, de un día para el otro a él le esquivaban el saludo luego del secuestro de Miguel Ángel. Sobre estos aspectos muchas veces puestos en segundo plano a propósito de la desaparición forzada y de la responsabilidad colectiva reflexiona Nicolás Prividera en *restos de restos* reescribiendo el comienzo de *¡Absalón, Absalón!* (1936) de William Faulkner: “Qué cosa más débil es una comunidad, pienso, qué fácil es disgregarla, romper sus débiles lazos, hacer que sus miembros olviden quiénes y qué eran” (p. 43). En la ruptura de estas solidaridades se cifra el objetivo y el éxito del genocidio reorganizador. Bustos exige una respuesta: “¿qué hizo la literatura con sus muertos, con sus desaparecidos? Hoy tal vez esa pregunta está atravesada por muchos años donde pasaron muchas cosas y hubo infinidad de gestos y de políticas que cambiaron mucho el contexto, pero durante mucho tiempo el sistema literario no hizo nada con sus muertos” (Entrevista a Bustos 10/11/2017)²⁶¹.

Destacamos que en estas citas también vemos la recurrencia en los hijos de una reelaboración del poeta maldiciente de raigambre sesentista. Quizá en Bustos esté más marcado el intento de volver a “armar a los intelectuales”, definir un enemigo y utilizar un arsenal retórico en su contra, procedimiento al que nos referimos a propósito de los poetas recuperados por la colección, en el capítulo 2.

“Por qué invitan a esa gente” continúa esta idea: allí un traductor del alemán -¿acaso Jorge Fondebrider?- está disertando sobre la historia de la Gran Revista hasta que “Tiembla

²⁶¹ En “La poesía después” (2018) Bustos también cita y discute con otro poema de Bignozzi denominado “Poetas del 60” e incluido en *Interior con poeta* (1993): “y en mí el nombre de los que he elegido entre ustedes / que no dejo de repetir / para gloria de críticos dolor de resentidos y furia de olvidados / en cuanto me ilusiono con ser escuchada”. Dice Bustos: “Bignozzi sabe que al decir “poetas del 60” está diciendo, también, poetas desaparecidos. Sabe también que la furia de los olvidados no puede referirse únicamente a los olvidados por el sistema literario. Impiadoso Ulises, elige a sus amigos en la niebla. Puede elegir y callar. En una entrevista posterior, y ante la pregunta del periodista por las obras de Bustos y Santoro, que Bignozzi no había nombrado, la poeta, tajante, contesta: “mi lista termina acá”, dando a entender que los mencionados no figurarán en un canon generacional futuro. El ejemplo de los poemas de Bignozzi, tanto como su respuesta al ser entrevistada, permiten pensar los términos de una demora y los alcances de un deber decir al otro –deber que cruza a la generación del 60 y 70- frente a su desaparición, un deber decir que es social, ético e histórico” (2018 p. 8). Este gesto de Bignozzi entendemos que niega la posibilidad de entender lo que señalaba Bourdieu cuando decía que en la propia obra de los supervivientes, como en sus rechazos, se encuentra el producto indirecto de la existencia y de la acción de los autores desaparecidos (Bourdieu 2015 113), con más razón se justifica el enojo de Bustos si la desaparición del autor no se produce por olvido o valoraciones estéticas divergentes sino por el accionar de un Estado genocida.

cuando alguien / incomoda con aquella vieja política / al disertante. Por qué invitan a esa gente, / habría dicho el traductor. El lacayo / le habría contestado al oído: estamos / en la cima pero, aún así, llegan / crápulas con esas credenciales / otorgadas por Brecht” (p. 35). El poema escenifica la batalla por las tradiciones y las memorias que de alguna manera libran los poetas de la colección y la incomodidad que produce en los poetas consagrados que se niegan a dar el debate, a polemizar, a ser críticos con su propia obra, refugiándose en la indiferencia para seguir “reinando”. Negación que Bustos retoma en el poema “Los cisnes”, donde reelabora el poema programático de *Cantos de vida y esperanza* (1905) de Rubén Darío,²⁶² acentuando la perspectiva del presente. En “Los cisnes”, el poeta nicaragüense no sólo construía una alegoría de la poesía y de Dios en la figura del cisne y del trabajo del poeta en el coito con la mítica Leda, sino que además incluía allí su programa político, interrogando el porvenir de los pueblos latinoamericanos con la misma figura: “seremos entregados a los bárbaros fieros? / ¿Tantos millones de hombres hablaremos inglés? / ¿Ya no hay nobles hidalgos ni bravos caballeros? / ¿Callaremos ahora para llorar después?” (p. 333). Esta conjunción es la que sobrevuela la potencia lírica de Bustos, las escenas de choque que diseña a partir de sus lecturas. En el poema, las águilas feroces darianas ya no serán únicamente los Estados Unidos: también aparecen las cómplices oligarquías vernáculas con un coro compuesto de poetas mendigantes que se adaptan a lo que el poder prefiera: “cómo lastra el *soldadito boliviano*, el entrenador panameño, el cerdo argentino. Come el / latinoamericano un ave rapaz, *Nos predicán la guerra / con águilas feroces*; y la lengua, / cuello de cisne, se agacha quemada por númenes / hambrientos, y por todo pienso la caída contagiosa / del vuelo muerto” (p. 49). Bustos testimonia, desde un presente desolador, la derrota de los movimientos revolucionarios latinoamericanos, el cisne en tanto promesa de futuro es fulminado por los dioses.

Otra intervención del poemario es la construcción de anacronismos para leer el presente: “Me recuerdan Severino” realiza una superposición de eventos históricos, Severino Di Giovanni y el crimen de López Arango a través de la metamorfosis del hijo del

²⁶² Jorge Monteleone (2005) señala que en el procesamiento de la tradición lírica francesa que realiza Darío en su obra poética, el cisne se convierte en un signo del presente. A diferencia de “Le Cygne” (1860) de Charles Baudelaire (1860), donde era reminiscencia de un pasado ideal que se veía arrasado por el desarrollo, y del soneto “Le vierge, le vivace et le bel aujourd’hui...” (1864-1865) de Stéphane Mallarmé, en el cual “el cisne parece oponerse aquí a la razón instrumental como un emblema de música perfecta, es decir, como una acción terminada en el pasado” (p. 40), en el poema dariano el presente de la experiencia se historiza y el cisne imaginario se vuelve esperanza de futuro, “forma imaginaria de la utopía americana” (p. 40).

primero convertido en hijo de Bustos padre que grita mientras es apaleado, en el velatorio a los fusilados de Trelew. La figura del padre como idealista de la violencia es recobrada por el tiro humorístico del hijo que debe matar al padre en su brillo de letra burlada en *Taco ralo*. “ERP” asimila el intento de copamiento de Monte Chingolo con la batalla de las Termópilas, mientras utiliza la jerga de las fuerzas armadas y la dictadura militar: “porque los que / actuaron continúan actuando, porque ese es / el tiempo, el gran estado contemporáneo de / las cosas del ERP, la gran ruta de los / irrecuperables vencidos (p. 66). En “Montoneros” se pregunta por “ese molde del peronismo / futuro, presente pasado” (p. 65) que va del ‘55 al ‘70 y que todavía sigue intrigando “las traiciones / de adentro y de afuera” en la plaza porque todavía no fue expulsado. La propuesta de una lectura indirecta, mediada por la historia de los acontecimientos políticos del presente produce un extrañamiento que, tal como veíamos en el poema de Darío, articula la estética y los mecanismos formales de escritura con un plano político ideológico crítico que lo vincula además con la apuesta estética de Axat.

A propósito del problema que plantea Bustos a la hora de criticar una estética jugando desde el interior de la misma, pensamos en las semejanzas y la diferencia radical que establece con un poemario posterior, *Odio la poesía objetivista* (2016) de Francisco Garamona. Este libro propone un experimento lírico con objetivos similares a los buscados por Bustos –visibilizar un agotamiento–, sólo que apropiándose de una estética objetivista más clásica que remite a Daniel Samoilovich, Jorge Aulicino, el primer Casas, Daniel García Helder, los primeros poemarios de Martín Prieto, es decir, sin la contaminación de la vertiente del realismo sucio, o de la tendencia antilírica que surge a mediados de los ‘90²⁶³. Garamona ridiculiza ciertas facilidades de esta estética dominante cuando manifiesta que todos los poemas del libro fueron dictados improvisadamente por teléfono a Fernanda Laguna, Javier Barilaro, Nicolás Moguilevsky, Tálata Rodríguez, Javier Fernández Paupy, Guillermo Iuso y Fabio Kacero, integrantes todos de la formación cultural nucleada alrededor de Mansalva:

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

²⁶³ En *Nuestra difícil juventud* (2013) Garamona incursiona en esta versión sucia del objetivismo en un libro que fusiona su texto con dibujos de Vicente Grondona.

con mis amigos desde octubre de 2015 a febrero de 2016, guiándome bajo la premisa que debe ser un acto experimental y colectivo (p. 73).

Sin embargo, no percibimos un gesto polémico en el poemario como sí ocurre en el caso de Bustos. Garamona señala en una entrevista que hay cierto agotamiento de la estética, o realiza más bien una crítica solapada a los epígonos del objetivismo que lo utilizan como fórmula del éxito²⁶⁴. Por eso 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”:

“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).

En los poemas, no se construye un contrincante de esa crítica implícita. Por el contrario, quedan en la experimentación técnica y el combate no va más allá del título. Por otra parte, ¿qué necesidad tendría el autor de discutir poéticas o de realizar lecturas políticas de un grupo de autores que él mismo legitimó y visibilizó en su rol de editor? Garamona se encuentra en una situación similar a la de Tamara Kamenszain con *Una intimidad inofensiva* (2016), libro de ensayos que desde el título parece pelearse con los minimalismos y el giro subjetivo en la literatura, en sus versiones más despolitizadas, pero que sin embargo termina siendo la escritura de su consagración. Es como si los autores advirtieran que ya no va más esa escritura epigonal de los '90 pero no se animaran a poner en cuestión una serie de consensos implícitos que, como vimos a propósito de la presentación de *si Hamlet duda*, actúan con mucha fuerza gravitacional en el campo de la poesía. Dice Axat en el prólogo a *gotas de crítica*: “aquí aparece la comunidad poética, ese chanco sagrado y canónico que no acepta críticas y reparte deudas, la reina del matadero en el que se carnean a los chanchitos-nuevos poetas convertidos en carne envasada epigonal” (Axat p. 9). Es decir, estaríamos ante dos casos, uno poético, otro crítico en el que no termina de decantar una problematización estética ¿por temor? a romper consensos

²⁶⁴ Podemos interpretar la tapa del libro, un pescado, como un homenaje y a la vez una denuncia del olor a podrido que produce esta estética en la actualidad. La metáfora que asocia el pescado con el objetivismo seguramente es tomada del *ABC de la lectura* (1934) de Ezra Pound. Allí el poeta presenta la anécdota de Agassiz y el estudiante: un 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 finalmente luego de tres semanas “el pescado se encontraba en un avanzado estado de descomposición, pero el estudiante ya sabía algo sobre el pez” (2000 p. 26).

u ofender a un círculo de afectos. 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).

De alguna forma, a esta tendencia contemporánea apunta la poesía de Bustos cuando dice en "Una montaña de euros" (dedicado a los pibes que cruzaron el Rubicón): "hace algunos años juzgué necesario trazar un / hilo de sangre en la luna del objetivismo" (p. 37), como si se tratara de producir un corte, una cisura para dar paso a lo nuevo. Lo nuevo para el autor no estará desligado de la historia sino que llevará su íntima marca: "la cuestión es / la camisa el pecho las balas, la cuestión es / con qué cicatrices hacer el mundo" (p. 70). Esas cicatrices²⁶⁵ serán el legado para su propio hijo. Esas heridas, transmisión generacional de la memoria, posibilitan que el nieto de Miguel Ángel Bustos tenga la energía de un roble en "Villa Real", acopie experiencias que construyan recuerdos familiares en "Un perro de seis meses" o en "Música":

Mi hijo tiene autismo, entonces aparece esa cuestión de la música (...) de querer dialogar con él (...) 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 Privera 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 (Entrevista a Bustos 10/11/2017).

Como se ve, el núcleo familiar se convierte en una trinchera que resiste y exorciza, unida, las adversidades de la Historia. Así por ejemplo en "Veraneante 70": "Tu necesidad de infancia te llevó a las playas / de una foto: fueron la constelación de imborra- / bles paseos

²⁶⁵ Diana Bellesi en *La pequeña voz del mundo* (2011) piensa al igual que Bustos en la imagen de la herida y la cicatriz que vehiculiza como legado la obra: "la epifanía de este canto es, a veces, sentido y a veces herida del sentido. Si la orfebre engarza bien las chispas de la hoguera, cardúmenes luminosos que saltan siendo, volviendo a ser materia opaca, entonces el objeto que compone, el poema, es una cicatriz que ante los ojos de quien lee, ante la escucha, vuelve a abrirse en herida resplandeciente, vuelve a ser de quien fue siempre: del vulgo (...) nuestra tarea no es ir lejos, es ir cerca. Construir espejismos que nos ayuden a vernos en el espejo" (p. 10-11)

para volver. Y volviste con tu mujer, / con tu hijo; qué recordabas de San Clemente para / que ellos fueran de tu mano crispada” (p. 57) o en “La gran ilusión” donde 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, finalmente despierta de su ensoñación “entre los límites del camino y el regreso” (p. 73). Ese regreso 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. Por lo tanto al yo lírico sólo le queda la desazón ante la misma pregunta que atormenta a Prividera: ¿cómo matar simbólicamente al padre, si el Estado ya lo ha hecho literalmente?, las imágenes de unión familiar en Bustos demuestran que “la intemperie puede ser también una condición de posibilidad, para construir desde esa mirada un inquebrantable mundo propio, bajo la forma más inesperada” (Prividera 2010 p.52).

En el próximo apartado, veremos cómo Pablo Ohde reformula de otra manera el diálogo con su hija, atravesado por las consecuencias del exilio y su relación con el padre, que no está desaparecido, por lo tanto las críticas y las discusiones se hacen mucho más duras. Más negativa será también la imagen de la institución familiar y más disruptiva será la relación con la Criatura, personaje del libro, que para nacer debe matar sí o sí a los padres.

3. Una voz profanatoria regresa del exilio. Pablo Ohde

“Soy yo Altazor.
Altazor.
Encerrado en la jaula de su destino.
En vano me aferro a los barrotes de la evasión posible.
Una flor cierra el camino
y se levanta como la estatua de las llamas”

Vicente Huidobro, *Altazor* (1931)

En este último apartado, nos dedicaremos a estudiar la diferencia que marca dentro de la colección la poesía de Pablo Ohde (1970-2012), quien publica el quinto volumen, *panteo* en 2009. A diferencia de los autores de los apartados anteriores, a Ohde la derrota de los proyectos revolucionarios de los '70 lo afectó de otra manera. Como consecuencia del secuestro de toda la familia materna²⁶⁶, sus padres salvaron su vida exiliándose en Barcelona entre 1977 y 1985. España fue el principal destino del exilio durante la dictadura militar y Cataluña, junto con Madrid, fueron los dos enclaves con mayor presencia argentina. A comienzos de 1980, los argentinos representaban el 8,6 % de los Sudamericanos residentes²⁶⁷.

Desde su regreso a la Argentina, Ohde participó de varios proyectos que tenían a la poesía como centro. En el transcurso de los '80 formó parte de la revista platense *Hojas selectas*, con cuyos integrantes formó a inicios de los '90 el grupo Poesía Turkestán en homenaje a Raúl González Tuñón y su poema “Escrito sobre una mesa de Montparnasse”: “quisiera irme al Turkestán porque Turkestán es una / bonita palabra”. Participó de esta formación con Lautaro Ortiz, Adrián Ferrero y Nicolás Maldonado. A fines de los '90 publica algunos títulos bajo el sello Turkestán, pero recién en 2011 retoma el proyecto y edita la *Poesía completa* de Edgar Bayley, *Sordomuda* de Jorge Boccanera, *El libro sagrado según Argos, perro de Ulises y Simio de Dios* de Claudio Itza, *Casa de tabaco* de Lautaro Ortiz, *Confín. Antología de cuentos* de Juan Bautista Duizeide, *Fuego negro* de Hugo Toscardaray y una primera versión de *Los cuentos del señor Cornely*. Tenía pensado publicar también a Heine, T. S. Eliot y a Carlos Drummond de Andrade.

²⁶⁶ Sus tíos maternos se encuentran desaparecidos: María Magdalena Mainer de 27 años y Pablo Joaquín “Pecos” Mainer de 23 años militaban en Montoneros. Ambos fueron secuestrados el 29 de septiembre de 1976 y vistos en el Centro Clandestino La Cacha y en la ESMA. Como consecuencia del cambio drástico y catastrófico que implicó el exilio a la edad de seis años, contrajo el Síndrome de Tourette, aunque en ese momento poco se conocía de esta enfermedad, y recién fue diagnosticado años después de su regreso a La Plata.

²⁶⁷ Señala Soledad Lastra (2014) a propósito de las particularidades del exilio argentino durante la dictadura: “las principales investigaciones realizadas hasta la fecha coinciden en identificarlo como un sector constituido por sectores medios, de adultos jóvenes -entre 20 y 40 años-, que fueron principalmente estudiantes, técnicos o que contaban con alguna profesión en Argentina antes de partir y que provenían no sólo de grandes centros urbanos sino de regiones que fueron seriamente afectadas por la represión estatal” (p. 45). Efectivamente en el caso de Ohde su padre era investigador del Conicet, por lo que le fue relativamente sencillo conseguir trabajo en Barcelona. Por otra parte, según Yankelevich y Jensen (2007) la mayoría de los argentinos que llegaron a España en el período de la transición abierto por la muerte de Franco no lo hicieron en calidad de refugiados ni pudieron obtener la condición de asilados políticos. Por el contrario, entraron como turistas, residieron como “turistas indefinidos” y fueron amparados tanto por los vacíos legales, producto de la transición, como por la indiferencia estatal que estaba abocada a otras prioridades (p. 233).

El último proyecto editorial de Ohde 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” (p. 16). Por el contrario, Ohde no expresa un 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, susceptible de valorar en un futuro la apuesta estética de la formación cultural que gira en torno a Turkestán. Así, por ejemplo, el libro de Boccanera contaba con varias ediciones cuando decidió publicarlo. No se trataba, en este caso, 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 de la comodidad metodológica de la división en décadas y en generaciones para pensar la poesía argentina. Propuso poner en escena contemporizaciones anacrónicas que se dan en el presente de la lectura, según Didi Huberman (2005): “los contemporáneos a menudo no se comprenden mejor que los individuos separados en el tiempo: el anacronismo atraviesa todas las contemporaneidades” (p. 18)²⁶⁸. La editorial supondría 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 se negaron para Los Detectives Salvajes a cualquier tipo de ayuda estatal, Ohde recurrió al apoyo oficial para el relanzamiento de la editorial Turkestán:

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* [de Claudio Itza, asesor de Domínguez y poeta amigo de

²⁶⁸ La idea de anacronismo y transcronicidad en el arte de George Didi-Huberman (2008) tiene una larga tradición en los estudios literarios, dado que ya había sido formulada en 1929 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.

Ohde]. 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” (p. 396). Sin embargo el editor no trataba de sacar rédito económico de su trabajo, sino que cada aporte fue 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 en lo que George Bataille (1987) definió como un “estado de excitación”, dominado por impulsiones ilógicas –desde el punto de vista de la ganancia capitalista- irresistibles “al rechazo de bienes materiales o morales, que habría sido posible utilizar racionalmente (según el principio de la contabilidad” (p. 42). En esta segunda etapa de Turkestán, al contar con el apoyo de Domínguez 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 como sobrevivía” cuenta Alfón cuando nos expresa su sospecha de que ese trabajo vertiginoso con el que anhelaba la gloria consumió rápidamente la vida del poeta. En la entrevista, Alfón definió a Ohde como un “aristócrata pobre”, más que por sus convicciones ideológicas, una caracterización que daba cuenta de su concepción de la poesía, que más allá de las condiciones de producción desventajosas en las que se desarrollaba, siempre debía apuntar a la belleza más elevada.

Una anécdota curiosa dice que Ohde habría escrito un discurso político poético para cuando Domínguez asumiera como presidente, que consistió en un intento de refundar el peronismo desde la poesía, rompiendo así con todas las sedimentaciones que fueron anquilosando el movimiento en un dogma y en una burocracia institucional. El gesto lo asemeja bastante a la propuesta de Axat con *Rimbaud en la CGT* (2014): “Vos leés ese discurso y es un disparate lleno de iluminaciones porque tiene cosas que uno dice, bueno, los presidentes tendrían que hablar así. Pero habla de la revolución, de imponer por las armas un Estado poético y al mismo tiempo lo desdice” (Entrevista a Alfón 06/04/2018). En un texto inédito que nos proveyó Alfón “¿Qué es el justicialismo?” escrito para una revista peronista que finalmente no salió, Ohde considera necesario volver a “El poeta

depuesto” de Leopoldo Marechal para explicar a las nuevas generaciones qué fue el peronismo y qué debería ser. Allí, el autor sugiere que habría que buscar “los rasgos míticos quizá, y por qué no, definir la palabra “mito”: el no-tiempo y el no-lugar, vale decir, lo que sucede todo el tiempo y en todos los lugares”. En esta imagen del poeta depuesto, sufriente, silenciado y olvidado que es necesario recuperar para el presente confluye contradictoriamente la concepción mítica de la poesía de Ohde con el proyecto de Los Detectives Salvajes.

Duizeide (2013) ha observado, a propósito de la participación de Ohde en la antología *si Hamlet duda*, que la imagen de autor que éste construye difiere de aquella que busca la colección. En este sentido, se presenta como un poeta descentrado al interior de la antología, ya que no le interesa pensar políticamente sus textos ni polemizar con otros poetas²⁶⁹. Dice Ohde en una entrevista realizada en el bar *Cineteca* con motivo de la presentación de *panteo* en Barcelona, en 2010²⁷⁰: “El libro más político era el más estético justamente, siempre es política la poesía”. El autor concibe a toda poesía como política en tanto intervención-interrupción respecto de la lengua como norma o práctica comunicativa. Al respecto, Duizeide escribió con motivo del fallecimiento del autor que:

Más allá de que *Si Hamlet duda*... es un libro estéticamente muy diverso, podría resultar extemporánea la presencia de textos de Ohde, no porque no lo merecieran sino porque él solía mantenerse al margen de esa discusión que la antología planteaba. Sin embargo, la obra y la figura de autor de Ohde son reveladoras para pensar los ‘90 de otra manera, no limitada a los rasgos más evidentes de la época. Si Fabián Casas (autor, por ese entonces, de libros de poesía como *Tuca*, *El salmón* y *Pogo*) ganaba las luces del centro y la fama con relatos y poemas en los cuales incurría en una suerte de barrialismo tardío —en la misma época en que el menemismo destruía la cultura del trabajo y las redes sociales y políticas que antes caracterizaban a los barrios—, Ohde iba creando una obra intensa y rigurosa, sin la menor concesión al anecdótico de lumpenaje y reviente (Duizeide 2013).

²⁶⁹ 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* 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” (p. 34).

²⁷⁰ Video disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=_XWY_AxZj5s

Así, tal como sugerimos en la primera parte de esta tesis, vemos que Los Detectives Salvajes representa un lugar de encuentro de distintas ideas sobre la poesía, incluso posiciones opuestas, una tensión entre una concepción trascendental y cercana al arte por el arte y otra que defiende un arte social, comprometido, civil que no hacen más que remarcar su apertura democrática en la selección de poetas a editar. Sin embargo, la participación de Ohde no es del todo incoherente dentro de la antología. Si bien no le interesó polemizar abiertamente, de acuerdo a la concepción de la poesía que lo guiaba, el lenguaje dominante de los noventa le resultaba una degradación con la utilización de un léxico coloquial, atravesado por los medios de comunicación, la cultura de masas y la estetización de los márgenes y el lumpenaje.

Julián Axat también remarca la diferencia de Ohde dentro de la formación cultural. En otro artículo escrito con motivo del fallecimiento del autor, narra allí la siguiente anécdota en la que recuerda cómo lo conoció y la extrañeza y el deslumbramiento que le produjo:

Conocí a Pablo a través de Esteban Rodríguez, allá por el 2008. Era una lectura de poetas organizado por La Grieta. Seríamos siete poetas. El único que recitó de memoria y no leyó lo suyo fue Ohde, quien prefirió recitar el poema de Bocanera “Sordomuda”; la impresión que me causó el sujeto, estaba basada en lo presuntuoso: tiene poemas propios, pero no los lee, prefiere recitar lo ajeno. Después recitó a María Elena Walsh (con qué irreverencia ante un grupo de poetas que pretenden salir de los 90, un sujeto al que se desconoce recita a María Elena Walsh y la elogia como si fuera Violeta Parra). Bebimos bastante ese día, y terminé llevándolo a su casa. Sin conocer nada o bien poco, supe esa noche que editaría a ese poeta de los que no quedan (Axat 2013).

Parte de esa imagen de poeta que construyó Ohde lo llevó a rechazar, por ejemplo, cualquier tipo de participación en el colectivo de “Hijos e Hijas del exilio”²⁷¹ que se formó en 2006 y que se propuso visibilizar las memorias de hijos de los setenta que todavía no

²⁷¹ En un documento de la agrupación que circuló en el formato de una carta pública de presentación escribieron: “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. El exilio de nuestros padres luego se convirtió en el nuestro. Porque cuando ellos “volvieron”, nosotros “nos fuimos”. Nos fuimos del lugar donde habíamos crecido o nacido, que para ellos era ajeno, pero que para nosotros era el nuestro. Y tuvimos que dejarlo para empezar de nuevo en “su” querida Argentina. Sentimos la pérdida de nuestro mundo, de nuestros amigos, de nuestro entorno y cotidianeidad. De la noche a la mañana todo lo que nos rodeaba había cambiado, y eso nos golpeó emocionalmente. Esa es nuestra marca, así crecimos y construimos nuestras identidades” (s/n 11/2006).

habían encontrado su lugar de enunciación dentro de las luchas de los organismos de derechos humanos. El poeta se propuso construirse al margen de su biografía, más allá de que sus escritos planteaban problemas que aparecían en la mayoría de los “exiliados hijos”²⁷².

En la escritura de Ohde encontramos una experimentación con el lenguaje que produce un extrañamiento 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 (p. 7).

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” (p. 45). De aquí surge una apropiación irreverente de la lengua que por ejemplo se visibiliza en la utilización de adverbios y neologismos terminados en mente que de manera cómica, particularmente en la prosa, ridiculizan la utilización literaria de esta clase de palabras, la cual le restaría fuerza a los sustantivos (que como veremos van a ser 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

²⁷² Tomamos esta nominación de Eva Alberione que la propone en “Narrativas contemporáneas de los *exiliados hijos*: Esa particular manera de contar-se” (2013) quien a su vez la toma de María Rosa Lojo, los beneficios estarían 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” (p. 5).

apenados” (p. 9)²⁷³. 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 p. 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 del país vive en la doble condición de exiliado con respecto a la sociedad de origen y de refugiado con 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 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, sino que para la generación de hijos e hijas 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” (p. 16) leemos en *panteo* y se nos hace difícil no interpretar ese péndulo como las raíces que tiran de los dos lados del Atlántico. 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.

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 va a producir efectos políticos porque generan un disloque en los dos ámbitos por los que transcurrió la vida del poeta, dando cuenta de esa experiencia de patria doble que llevan los exiliados como marca, y remite al verso de Leopoldo Marechal, uno de los poetas favoritos de Ohde: “con el número Dos nace la pena” (1946). El poeta contribuye con su libro a alimentar un dispositivo colectivo de escritura que no le permitirá escapar del todo a la política editorial que plantean Los Detectives. Al decidir participar del proyecto, queda ligado ineludiblemente a los enfrentamientos que se promueven desde el grupo. Pero

²⁷³ Martín Gambarotta, que vivió con sus padres el exilio en Inglaterra entre 1977 y 1983, reflexiona en una entrevista con Osvaldo Aguirre sobre los efectos de la experiencia del exilio en la literatura argentina: “Tal vez sea interesante pensar cual 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” (Aguirre 2014 153).

además, él también centra su política en una discusión generacional entre hijos y padres, que plantea de manera irónica: “Las diferencias generacionales hacen que cuestiones elementales para una persona de 40 años, como saber que la Sagrada Familia son José, María y Jesús, sean para un adolescente algo completamente distinto, Los Simpson. No es triste, no es injusto, no es malo, no es grave, es la realidad” (s/f).

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, por la experiencia del exilio. Se percibe una búsqueda maldita en 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 presenta imágenes poéticas cargadas de simbolismos y un versolibrismo, que remite a la figura de Rainer María Rilke, sugerida desde el epígrafe con 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” (p. 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 es 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” (p. 16), mientras que “entre la ceguera y la clarividencia / el Instinto / impregna su simiente” (p. 18). En la contratapa a la *Poesía completa* de Edgar Bayley, Ohde-editor justifica la tarea del poeta como el enfrentamiento ante el tiempo; él es un elemento frágil, accesorio en la duración de los versos: “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”.

Cuando explica qué se propuso hacer con *panteo*, afirma: “Imaginé que esta Bestia y este Instinto podían generar a una deidad, podían engendrar una deidad que sería Panteo, que es como una especie de diosa, de criatura infernal que habita en los bosques. Lo escribí en dos años, me dediqué y me aboqué puramente a escribir esto. Dejé las tripas en el intento. Puse todo” (Odell 2010). Además, aclara que *panteo* no es un poemario, sino un libro, es decir, al igual que en *Atlante* (1997) hay una idea de obra unitaria que es desarrollada a lo largo de todos los poemas y que hacen sentido sólo en su conjunto.

Otro de los ejes que el libro tematiza gira en torno a la cuestión de la transmisión generacional y la problematización de los vínculos familiares. No es casual que el nacimiento de la criatura implique la muerte de sus progenitores: “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” (p. 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” (p. 15). Mientras que el Instinto es la acumulación, la posesión material que atraviesa además, como una cuestión subterránea, toda la colección²⁷⁴: “*provecho y pertenencia* son todo su vocabulario / se halla solo / increíblemente solo / pero en todo predomina” (p. 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 con una fuerte centralidad del cuerpo y gestos del personaje principal que colocan a *panteo* en la huella de *Altazor o el viaje en paracaídas. Poema en VII Cantos* (1931) de

²⁷⁴ En el poemario *desear y tener* de Juan Martín González Moras también se abordan los vínculos de padre e hijo a partir de estas pulsiones: “tengo que ser dulce / y liviano / y una mierda / saber envolvernos bien para cagarnos bien / a palos / y luego sonreír / sonreír / eso es tener” (p. 12). También Emiliano Bustos lo incluye en *gotas de crítica común* en el poema “Lo que dura la acumulación”: “Te enferma la ri- / queza moderna, pero en algún lugar de la histo- / ria crece el libre mundo de lo necesario, mejor / que un lucero muerto y resucitado” (p. 53).

Vicente Huidobro (especialmente en los primeros cuatro Cantos). 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, recién finalizada la Primera Guerra Mundial. 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, es característico en todos los libros de Ohde partir de la imagen de un nombre propio a partir del cual se desenrolla una poética que permitiría ir “llenando” al personaje de imágenes ambiguas. Así ocurre con *Atlante*, *Panteo*, *Prévert* (1999-2000) y *La Eva de las tres muertes* (2011).

Esta problematización de las relaciones intrafamiliares se completa de manera directa en *Los cuentos del señor Cornely* (2011), publicados un año antes de su fallecimiento y que en la edición de la *Obra reunida* que realizó su amigo y albacea Fernando Alfón para la editorial Paradiso, lleva el título de *Crónicas del señor Cornely* (2013)²⁷⁵. En la elección del personaje ya se advierte la interpelación generacional a su padre (apellido materno de éste). A partir de narraciones fragmentarias, se recrean anécdotas cómicas que tienen a Cornely como protagonista. Hay una inadecuación entre los resabios anacrónicos de la moral militante del progenitor y los nuevos tiempos: “El señor Cornely sostiene que mantener un bajo perfil es el secreto del éxito, al menos moral y estético. Por eso no es de extrañar que el vehículo oficial de la familia fuera un Citroën 3CV” (p. 280). En estos relatos, la huella de la derrota generacional de los padres es más descarnada: “El señor Cornely, sostiene que claudicar es, siempre, la mejor opción; así como también sostiene que todo es subjetivo”. Según Alfón, en la época en que publica *Los cuentos* Ohde: “ya había saldado los entredichos con el padre, al que le había dedicado todos sus libros, y en especial el último, Cornely, con el que había conjurado definitivamente los rencores” (2013 p. 16). Entre los poemas encontrados por Alfón, se encuentra el kafkiano “Carta a mi padre”:

Los dispositivos / sistemas / maquinaciones relojeras / especulaciones tempranas /
apriorismos / y demás ecuaciones / fracasaron / qué decir / imposible seguir la regla / mi

²⁷⁵ Según explica Alfón, Ohde le había enviado para corregir *Los cuentos del señor Cornely*. Cuando realiza la devolución, no sólo los había corregido sino que uno de ellos estaba prácticamente reescrito, acto que molestó a Ohde quien dejó de hablarle un par de meses, durante los cuales publicó el libro sin las correcciones de Alfón. En la edición de Paradiso, sin embargo, se publicó la versión corregida por Alfón.

vida no es predecible / en este momento solo tengo como capital / un libro de Saint-John Perse y dos cigarros / (cosas valiosas anidan en mi oído) / ¿cómo sacar la cuenta de las ganancias? / si mañana me espera la Gloria de ver dos colores / Estudiantes, rojo y blanco jugar por el Continente / y dispongo / de un par de guantes / dos cigarros / y mucho agradecimiento a todos los que me ayuden / a cometer mi empresa / ¿pero cuánto?¿cuánto? / no sé / no puedo hacer presupuestos / no puedo proyectar ganancias / soy el Coordinador Universal de la Pérdida / mi vida no es predecible / algo falló en el sistema / pero tranquilo / fumate un cigarro / te convido uno (p. 202-203).

Finalmente, la Criatura en *panteo*, hija de la Bestia y el Instinto, 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” (p. 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” (p. 82). En los poemas también se advierte el uso de las mayúsculas que hace Ohde para dotar a sustantivos y adjetivos de un significado metafísico, abstracto, propio de esos primeros tiempos en los que Cronos todavía no había liberado a la primera camada de Titanes y el reloj no avanzaba 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” (p. 47), en ese sucumbir bajo tierra se cifra precisamente un renacer genealógico sin las huellas del fantasma como mandato de memoria.

En este capítulo nos hemos dedicado a analizar en la obra de tres autores con sólidos proyectos creativos, cómo pensaron las siguientes cuestiones: 1- La construcción de una imagen de autor. 2- La actitud crítica que adoptaron respecto del estado del campo en el que insertaron su obra. 3- Las particularidades de una producción poética sostenida a lo largo del tiempo. 4- Cómo en el transcurso de la década del 2000 se encontraron pensando diversos proyectos editoriales que hallaron un punto de confluencia en la formación cultural nucleada alrededor de Los Detectives Salvajes.

En consecuencia, procuramos indagar en lo novedoso de la propuesta estética de los hijos poetas para demostrar la pertinencia de considerar sus poemarios como la manifestación de un corpus histórico emergente, con una serie de características distintivas. Destacamos especialmente: 1- El intento por parte de Bustos, Axat y Prividera de dotar a la función del poeta en la sociedad actual de los atributos que caracterizaban a la figura del intelectual comprometido de los sesenta, en tanto sujeto que interviene en las polémicas del presente y analiza críticamente las producciones de sus contemporáneos, para buscar sus potencialidades en relación con la construcción de políticas emancipadoras. 2- En el caso de Ohde, si bien su imagen de autor no coincide con la propuesta de los otros poetas, pues se encuentra más interesado en dialogar con la tradición que en discutir con los contemporáneos, puede observarse un punto de unión en el hecho de que él también se opone a las estéticas noventistas por considerarlas un lenguaje que degrada la misión trascendente de la poesía de alcanzar un Ideal de Belleza. 3- En cuanto al estilo de escritura, dimos cuenta del modo en que Axat experimenta con recursos tomados de otros campos discursivos, como en *ylumynarya*, pero también se apropia de experimentos promovidos por poetas de la tradición del sesenta en la que se referencia; por ejemplo Leónidas Lamborghini y Juan Gelman ocupan una centralidad semejante a la de Bustos padre y Olivari en el caso de Emiliano Bustos, o Raúl González Tuñón y Leopoldo Marechal en Ohde. 4- El poemario de Bustos destaca porque sigue la máxima de Sun Tzu “si utilizas al enemigo para derrotar al enemigo, serás poderoso en cualquier lugar que vayas”, de esta manera se apropia del método noventista para dinamitarlo a partir de la lectura política que propone. En este sentido, destacamos que Axat y Bustos se reconocen lectores de estas poéticas pero no las rechazan en conjunto, sino que se apropian y reelaboran los recursos que se adaptan a sus proyectos. 5- Por último, Ohde nos ofrece una constelación de reminiscencias de autores de distintos tiempos y lugares en su escritura y sin embargo los problemas que plantea, tales como el de los vínculos familiares y la construcción mítica de un paraíso violento perdido, dan cuenta desde lo temático de las preocupaciones que afectan a todos los poetas de la colección. 6- En Axat, Bustos y Ohde hay un intento desde lo temático y desde lo formal de devenir otro con la escritura. En este sentido, hay intentos muy marcados de alejarse de un tono testimonial que veíamos con más claridad en Alonso Morales, Aiub y Prividera. Sí aparece tratado el mundo de la desaparición forzada y los

diálogos con la generación del setenta pero están siempre puestos en relación con otros genocidios o con otros proyectos políticos, mientras que en Ohde se apela a la deshistorización del mito para alcanzar una perspectiva universal. 7- En cuanto a los proyectos editoriales que emprendieron Ohde, Axat y Bustos, podemos decir que los tres se conectaron con la necesidad de renovación que proponían las editoriales alternativas emergentes de poesía a comienzos de los 2000 y que estudiamos en el capítulo 1. El gesto más disruptivo y político consistió en escapar de los circuitos reducidos dominantes para salir a buscar una literatura más federal y preocupada por repensar nuevamente los vínculos entre política y poesía. Así lo demuestran el proyecto de Axat y Aiub con *Los Detectives Salvajes*, el rechazo de Emiliano Bustos por el derrotero de sus compañeros de generación en los noventa y su breve incursión en el proyecto editorial de Carlos Aldazábal, *El Suri* porfiado, y por último, el trabajo frenético de Pablo Ohde con la Editorial Turkestán.

Conclusiones

“Y es que el comienzo es con seguridad
el final”

William Carlos Williams, *Paterson*, 1946

Unos años antes de la conformación de la agrupación H.I.J.O.S., el Movimiento Solidario de Salud Mental publicó una antología de cuentos y poesías de jóvenes afectados por el genocidio titulada *El lenguaje de un gesto* (1993). En el prólogo, Juan Gelman señalaba lo siguiente:

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 (pp. 7-8)

De alguna forma nuestra investigación continuó lo que allí sugería Gelman, pues nos propusimos identificar las huellas de la experiencia de los afectados directos, indagar en su testimonio sobre los setenta y el presente, sin dejar de lado la especificidad de las poéticas a partir de las cuales estas creaciones son elaboradas.

En efecto, la contribución puntual de esta tesis residió en el estudio de los trabajos de memoria emprendidos desde la poesía, un género que en la bibliografía especializada suele quedar eclipsado por el análisis de la narrativa a la que se denomina comúnmente “literatura de hijos”. Precisamente, consideramos necesario dar un paso adelante, hacia una caracterización más precisa, proveyendo de un fundamento riguroso a algunos señalamientos generales que ya se habían realizado. La investigación consistió pues en explicar que en el caso de la poesía, la colección *Los Detectives Salvajes* constituyó un síntoma más de una aglutinación –alrededor del año 2007- de producciones literarias de los hijos e hijas de la militancia de los setenta, que nos permitió recortar un corpus con características emergentes e históricamente determinadas. Este fenómeno además, forma

parte de uno más amplio que venía ocupando la escena artística con posterioridad a 2001 en otras esferas extraliterarias como las artes plásticas, el cine y la fotografía.

En este sentido, este trabajo pretendió ser un aporte original al conocimiento del estado actual del campo de la poesía y de la edición de poesía contemporánea, poniendo especial énfasis en las producciones de hijos e hijas de militantes políticos perseguidos por el Estado genocida. A lo largo de sus nueve años de existencia, la colección Los Detectives Salvajes se constituyó como un intento más de repensar los setenta en consonancia con el nuevo ciclo de las memorias sobre la dictadura que coincidió con la reapertura de los Juicios por Crímenes de Lesa Humanidad en 2006. Vimos de qué manera los editores lograron articular su trabajo con el de otros emprendedores y guardianes de memoria, tal como los define Elizabeth Jelin (2002). Nos propusimos señalar también que hubo condiciones económicas, sociales y culturales que posibilitaron el boom de la edición alternativa de poesía luego de la crisis de 2001, por ende el desarrollo de la editorial Libros de la Talita Dorada fue un emergente más de los proyectos de edición alternativos que se vieron dinamizados con la salida de la convertibilidad. La editorial reúne un cúmulo de características compartidas con otros proyectos que surgen en Argentina durante el mismo período: la producción artesanal, la conformación de redes de sociabilidad que comparten el mismo interés y que encuentran la posibilidad de ser editados mediante la creación de la nueva editorial, la utilización de las redes sociales y la participación en ferias de libros independientes como medio privilegiados de difusión. Sin embargo, hay otras características que hacen a la concepción de la poesía que sostiene su editor y al diseño gráfico utilizado que confluye en una tradición de edición surgida en las décadas del setenta y del ochenta.

Hemos relevado que proyectos similares, los cuales reunían poemarios de militantes desaparecidos, asesinados o exiliados y los de la generación de hijos, fueron emprendidos por varias editoriales en el transcurso de los '90-2000. Sin embargo, en ninguna de estas propuestas encontramos como sucedió con Los Detectives Salvajes una discusión de las estéticas noventistas dominantes; por el contrario, los editores manifestaban una militancia por la poesía tendiente a aglutinar estéticas divergentes, incluso a celebrar la poesía de los noventa. Así, por ejemplo, Paradiso –que era una de las alternativas con las que contaba

Axat para su colección- publica *La tendencia materialista* (2012) de Selci, Kesselman y Mazzoni, celebración redundante de los autores ya consagrados por la crítica académica; En danza publica a varios epígonos de estas estéticas en la antología *Última poesía argentina* (2008), hecho significativo dado que esta editorial forma parte de los intentos por federalizar la palabra que se suceden con posterioridad a la crisis de 2001. Esto nos llevó a interpretar que Libros de la Talita Dorada fue la única alternativa viable para el proyecto de Los Detectives Salvajes porque –más allá de los vínculos afectivos que señala Axat- el trabajo con el archivo y ciertas prácticas editoriales y concepciones acerca de lo poético desarrolladas por Pallaoro, que podríamos conceptualizar como anacrónicas, habilitaron la inserción en su catálogo de los militantes desaparecidos o asesinados en los setenta junto con sus hijos y permitieron discutir con la poesía de los noventa. Cuando el editor escribe: “Nunca pertenecí a grupo alguno, ni me encontraba con amigos a leer poemas (...) No me dieron tiempo” (2017:343), hace alusión a que recién terminaba el colegio secundario cuando comenzó la dictadura militar, hecho que le impidió el desarrollo de relaciones de sociabilidad al interior del campo. En cierto sentido, la conformación de Los Detectives Salvajes le permite salir a la escena literaria con un grupo treinta años después.

Asimismo, constatamos que en los poemarios de hijos también aparece ese movimiento respecto de los noventa marcado por discontinuidades pero también, en algunos casos, por continuidades o contigüidades pese a las rupturas. Hemos reconocido dos tipos de escrituras y modos de inserción en el campo de la poesía. En primer lugar, quienes venían desarrollando la escritura de poesía y contaban con un determinado conocimiento de sus pares, los poetas-hijos. En segundo lugar, los hijos cuyos proyectos fueron más recientes y se centraron en la elaboración de su experiencia en torno a la desaparición o asesinato de sus padres y en la búsqueda identitaria, los hijos-poetas.

Los poetas que cuentan con una trayectoria previa a la conformación de la colección elaboran sus proyectos de escritura en oposición a las líneas dominantes de la poesía de los noventa. Discuten la anomia, la superficialidad, la omnipresencia del presente, el rechazo a pensar críticamente la propia obra, los problemas banales que abordan, la épica y la estetización de los escenarios y personajes expulsados por el Estado neoliberal, aunque también el devenir lumpen de las clases medias-altas que ciertas líneas dominantes de la

crítica han legitimado. Por el contrario, trabajan con la historia, se preocupan por hacer visibles los lazos con la tradición, manifiestan una actitud crítica respecto de las propias condiciones de producción. Incluso en el caso de los que denominamos hijos-poetas, más allá de que se inserten en el campo con cierto desconocimiento, la experiencia por la que atravesaron los lleva a problematizar la historia en el presente, a partir del uso que realizan del testimonio politizan su escritura y contribuyen a establecer nuevamente una función social para la poesía. Por eso es que consideramos que la poesía de hijos e hijas que publican en la editorial entronca con dos líneas de la poesía de los noventa que no adquirieron tanto protagonismo como el que alcanzaron algunas individualidades -Casas, Durand, Laguna, Mariasch, Cucurto, Gambarotta, Desiderio- pero que fueron elaboradas de manera significativa por Sergio Raimondi y Silvio Mattoni en 2001: la idea de una poesía civil que se preocupe y trabaje los problemas de la polis y una escenificación de los problemas generacionales al interior de la institución familiar.

Por lo tanto, consideramos que este trabajo también se podría enmarcar dentro de la amplia bibliografía dedicada a investigar la poesía de los noventa junto con los nuevos medios de producción y circulación que inauguraron, porque la abordamos desde la visión que de ella tiene una formación cultural que mantiene con sus referentes una relación externa de oposición (Williams, 2015) explícita y directa. Sin embargo, tal como nos preocupamos por destacar, esta postura de oposición no fue compartida de manera homogénea por todo el grupo sino que cada individuo adoptó una gama compleja de posiciones, intereses e influencias, algunas de las cuales fueron canalizadas por la formación en sus intervenciones públicas, mientras que otras permanecieron como diferencias internas, produciendo tensiones y divergencias.

Observamos además una tendencia en los poetas-hijos a ligar sus poéticas con una tradición de lecturas y escrituras que remiten a los sesenta-setenta. Los libros que analizamos dialogan con Edgar Bayley, Juan Gelman, Joaquín Gianuzzi, Leónidas Lamborghini, Francisco Urondo y Miguel Ángel Bustos, pero también con la generación del veinte: Raúl González Tuñón, Leopoldo Marechal, Nicolás Olivari. Prácticamente no encontramos referencias a la poesía de los ochenta pero sí hay escrituras que parodian de

manera crítica a ciertos autores de los noventa, Fabián Casas, Daniel Durand, Washington Cucurto, etc.

En torno a este punto es que articulamos las prácticas editoriales, de escritura y las luchas al interior del campo de la poesía promovidas por la formación cultural. Comprobamos que tanto el proyecto editorial como las escrituras y las intervenciones públicas de los hijos 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 posterior²⁷⁶. Proponen releer a los olvidados pero también devolver su potencial crítico y político a los autores que en los noventa sufrieron un proceso de despolitización.

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 '90 sino de la del '70-'80, que no casualmente comenzaron a escribir renegando del coloquialismo comprometido entonces tan extendido –recuperado en su zona más periférica por *Los Detectives Salvajes*-. En este sentido 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. De esta manera la apuesta de los editores de volver a unir lo cortado por el genocidio consideramos que alcanzó sus objetivos.

La reposición de las poesías de los militantes perseguidos en una colección que actúa como un territorio de memorias, no está exenta de tensiones y reapropiaciones singulares. Detectamos al menos tres concepciones de la actividad poética superpuestas en

²⁷⁶ Según Feierstein (2007) las prácticas sociales genocidas no culminan con su realización material, es decir, con el aniquilamiento de una determinada fracción social considerada amenazante y negativa, sino que se realizan en el ámbito simbólico e ideológico, en los modos de representar y narrar dicha experiencia. En su forma particular y específica de reconfigurar las relaciones sociales esta práctica establece las formas en que ese genocidio originario y productor puede y debe ser pensado, recordado o reapropiado. En efecto, que figuras centrales del campo literario de los sesenta-setenta hayan sido olvidadas o negadas por sus colegas en la posdictadura o el hecho de que se haya ignorado que muchos militantes políticos asesinados escribían textos literarios da cuenta de estos mecanismos de reproducción simbólica al interior del campo literario, los cuales tienden a borrar las relaciones sociales que encarnaba el cuerpo de los militantes desaparecidos.

el catálogo editorial. En primer lugar una concepción de la poesía como apertura de lo íntimo, con fuertes reminiscencias del romanticismo comprometido o militante, observable en María Ester Alonso Morales y el abordaje pático sobre los setenta que propone, el cual hace eje en la nostalgia y las emociones; aunque también pensamos dentro de este grupo a Juan Aiub que por el contrario utiliza ciertos procedimientos surrealistas para distanciarse del patetismo recurriendo a la parodia, el humor y la ironía, y a Nicolás Prividera, cuya escritura se caracteriza por el uso del borrador y del fragmento en un intento por arribar a realidades que las grandes teorizaciones no pueden problematizar. En segundo lugar, observamos una concepción de la voz poética como fuga y desubjetivación del yo lírico que deviene otro en cada nueva escritura en la obra de Julián Axat y Emiliano Bustos. Mientras que Axat realiza experimentos de superposición de voces para desactivar los discursos del poder a partir de la construcción de imágenes surrealistas que mezclan espacios y tiempos, en Bustos hay una apropiación de las estéticas noventistas que tiende a desactivarlas a partir de una utilización crítica y política. En tercer lugar, detectamos una concepción trascendental y mítica de la poesía en la obra de Pablo Ohde. El pensamiento mítico, deshistorizado, permite al autor religar dos mundos fragmentados por la experiencia del exilio y dar cuenta de las dificultades que deja esta huella en el vínculo con el lenguaje, cuestión que lo lleva a problematizar las políticas de la lengua.

Aún así, las respuestas formales más recurrentes que analizamos 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), la agramaticalidad, 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, la irrupción explícita de una toma de posición política con vistas a intervenir en la esfera pública, la defensa de la poesía como proyecto social y colectivo, la búsqueda constante de nuevas voces o las intervenciones en el campo literario de principios de siglo recuperando voces olvidadas, silenciadas o negadas de los sesenta-setenta son algunas de las características compartidas.

Así, 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 (menos) codificados, de circulación lateral o en fuga respecto de la palabra pública.

De modo paralelo, hemos analizado cómo los poetas hijos recuperaron una tradición negada no solo por el hecho de haber publicado a los militantes desaparecidos o asesinados sino también por las imágenes de autor que construyeron mediante la utilización de la diatriba en los poemas, la denuncia a partir de los usos de la prosopopeya, dentro de la amplia variedad de recursos formales que hemos identificado. En el trabajo de archivo, encontraron además nuevas posibilidades para su escritura. La conformación de un archivo sobre los padres, que reemplazó en algunos puntos los marcos familiares en el proceso de la construcción identitaria se escenifica en los poemarios. Por eso podemos sostener que la aventura editorial que emprendieron fue complementaria de sus búsquedas estéticas.

La actividad editorial y las producciones poéticas que allí reúnen intentan configurarse como un eslabón de re-unión para una poesía todavía por venir, de ahí la recurrencia que verificábamos en los autores a la hora de pensar manifiestos -“Como (no) escribir un manifiesto” de Nicolás Prividera- o de intervenir en debates públicos con cierto tono fundacional como vimos en el caso de los prólogos a *si Hamlet duda, le daremos muerte* de Axat, Aiub y Bustos. Acto de fe en la función religadora de los versos que permiten reconectar a la generación de los setenta con la de los 2000. Así, con motivo de la muerte de Juan Gelman Axat interpeló a su generación con un texto titulado “Escribir poesía después de Juan Gelman” publicado en el diario *Página 12*:

la poesía argentina ha quedado huérfana, tronchada, en estado de tránsito, reescritura o pase generacional al vacío, o duda hamletiana existencial. Quizás este proceso en estos últimos treinta y cinco años tenga que ver con los legados de Néstor Perlongher, Joaquín Gianuzzi y Leónidas Lamborghini y –ahora– con Juan Gelman. Poetas que transfieren su cuerpo y escritura (poeta y poema son lo mismo al decir de A. Rimbaud), un mensaje a un tiempo por venir: la palabra justa. (Axat 2014)

Por último, resultó necesario, para poder estudiar en su verdadera dimensión social estos poemarios, discutir ciertas conceptualizaciones muy transitadas en los estudios sobre literatura y memoria en la Argentina reciente. En primer lugar, resulta imposible considerar a la generación de hijos como segunda generación sin negar que fueron víctimas de la práctica social genocida. La generación de hijos fue, en algunos casos, testigo de la

militancia de los padres, en otros, sufrió del silencio, las censuras o las persecuciones en torno a esta militancia, mientras los crímenes se seguían perpetuando. De este modo, consideramos que el concepto de posmemoria carece de especificidad porque no estamos hablando de una segunda generación que nació en la posdictadura. Como señalamos, las insuficiencias teóricas de la propuesta de Hirsch (2015) no logran diferenciarlo de la noción más extendida y abarcativa de memoria, dado que todos los recuerdos son mediados, establecen un vínculo afectivo con el objeto al que apuntan y manifiestan una fragmentariedad en las narraciones que abordan ese pasado. Por este motivo propusimos las nociones de “memorias dialógicas” o “memorias abrasibas” para señalar la especificidad de ciertas zonas de las producciones estéticas de hijos e hijas de militantes desaparecidos o asesinados en las que el diálogo con los padres posibilita la transformación de su propia identidad pero también la memoria que de ellos tienen. Por otra parte, discutimos las lecturas reductivas que apelan a la noción de trauma para explicar las escrituras de esta generación y preferimos hablar de catástrofe identitaria para dar cuenta de un problema que es extensivo a toda la sociedad. En efecto, entendemos que si nos circunscribimos a la individualidad de los afectados directos perdemos de vista la potencialidad política de estos poemas.

Esperamos que esta tesis contribuya con su esfuerzo analítico 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 plantea la intervención de *Los Detectives Salvajes* y los poemarios de los hijos publicados bajo su sello al campo de la poesía y de la política se configuran en torno a una indiscernibilidad entre las políticas del arte y las estéticas de la política, de aquí la crítica política que realizan a la poesía de los noventa y la crítica estética a las políticas impulsadas por los gobiernos kirchneristas.

Bibliografía

- Ahmed, Sara (2015). *La política cultural de las emociones*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Agamben, Giorgio (2005). *Estado de excepción*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Agamben, Giorgio (2017). *Lo que resta de Auschwitz*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Águila, Gabriela (2013). “La represión en la historia reciente argentina: perspectivas de abordaje, conceptualizaciones y matrices explicativas”, *Contenciosa*, año 1, número 1, Santa Fe, Facultad de Humanidades y Ciencias, UNL.
- Águila, Gabriela [et. al.] (2015). *El caso Chomicki*, Rosario, Editorial Municipal de Rosario.
- Aguilar, Paula (2015). *Libros de arena, desiertos de horror. Literatura y memoria en la narrativa de Roberto Bolaño*, Buenos Aires, Corregidor.
- Aguirre, Osvaldo (2016). “Apuntar contra el objetivismo”, *Ñ. Revista de cultura*, 04 de agosto.
- 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.
- Alfón, Fernando (2013). “Ohde reunido (Prólogo)”. En Ohde, Pablo, *Obra reunida*, Buenos Aires, Paradiso.
- 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, pp. 103-115.
- 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” en *Actas primeras jornadas de historia reciente del NOA*, 1 y 2 de Julio, Tucumán, Facultad de Filosofía y letras de la Universidad de Tucumán.

Allende, Santiago y Quiroga, Gustavo (2015). "Representaciones del pasado reciente. Memorias encontradas y búsqueda identitaria en la generación de hijos de militantes de los años 70". En Escobar, Luis; Giordano, Juan y Pittaluga, Roberto (comp.), *Figuraciones estéticas de la experiencia argentina reciente*, Santa Fe, María Muratore.

Alvaro, Daniel (2008). "Archivo, memoria, política", *I Seminario Internacional Políticas de la memoria*, Buenos Aires, Centro Cultural Haroldo Conti.

Amado, Ana (2004). "Órdenes de la memoria y desórdenes de la ficción". En Amado, Ana y Domínguez, Nora (comps.), *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones*, Buenos Aires, Paidós.

Amado, Ana (2008). *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*, Buenos Aires, Colihue.

Amar Sánchez, Ana María (1992). *El relato de los hechos: Rodolfo Walsh, testimonio y escritura*, Rosario, Beatriz Viterbo.

Aon, Luciana (2012). "Modalidades de representación documental en cinco películas dirigidas por hijos de desaparecidos", *Actas IX Congreso ALAIC*, Lima.

Arenes, Carolina (2017). "Cuando se habla de reconciliación", *La Nación*, 06 de mayo.

Arenes, Carolina y Pikielny, Astrid (2016). *Hijos de los 70. Historias de la generación que heredó la tragedia argentina*, Buenos Aires, Sudamericana.

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.

Argento, Analía (2013). *La guardería montonera. La vida en Cuba de los hijos de la Contraofensiva*, Buenos Aires, Marea Editorial.

Arias, Martín y Schmukler, Sergio (2015). "¿Independientes de qué?: Una entrevista a Damián Tabarovsky", *Cuadernos LIRICO* n° 13, <http://lirico.revues.org/2046>.

Axat, Julián (2007). "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*, n° 5/6, City Bell.

Axat, Julián (2011). "El hijo y el archivo", *9° Conferencia bianual de la International Association of genocide scholars "Genocidio, verdad, memoria y elaboración"*, Universidad de Tres de Febrero.

Axat, Julián (2017-a). “Cartas de Rodolfo Walsh. Diez pistas desde una búsqueda poética”, *Diario Contexto*, La Plata, 25 de marzo.

Axat, Julián (2011). “Apuntes sobre la libreta de Joaquín Areta y la herencia kirchnerista”, <http://lateclaene.wix.com/la-tecla-ene#!axat-julin/c1knp>

Axat, Julián (2013-a). *Una voz no menor: Apuntes etnográficos sobre la justicia penal juvenil*. Tesis de posgrado, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UNLP.

Axat, Julián (2013-b). “Pablo Ohde coloca su cabeza dentro de un león”, en <http://coleccionlosdetectivessalvajes.blogspot.com.ar/2013/06/pablo-ohde-coloca-su-cabeza-dentro-del.html>

Axat, Julián (2014). “Escribir poesía después de Juan Gelman”, *Página 12*, 21 de enero.

Axat, Julián (2017-b). “Tiempo futuro. Pos-memoria, poesía y justicia”, en: <https://elniniorizoma.wordpress.com/2017/06/10/tiempo-futuro-pos-memoria-poesia-y-justicia/>

Axat, Julián y Aiub, Juan (2007). “Proyecto ‘Detectives por la memoria’”, www.coleccionlosdetectivessalvajes.blogspot.com

Badagnani, Adriana (2012). “La voz de los hijos en la literatura argentina reciente: Laura Alcoba, Ernesto Semán, Patricio Pron”, *Jornadas Internas de Investigadores en Formación del Departamento de Letras*, UNMDP.

Badagnani, Adriana (2013-a). “La construcción de las memorias mediante los archivos personales de los hijos de desaparecidos: Ernesto Semán, Mariana Eva Pérez y Ángela Urondo Raboy”, *VI Jornadas Internacionales de Filología y Lingüística y I de Crítica Genética “Las lenguas del archivo”*, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, La Plata.

Badagnani, Adriana (2013-b). “La memoria de los pequeños combatientes: Raquel Robles y la narrativa de los hijos de desaparecidos”, en *Oficios terrestres* n° 29, Facultad de Periodismo y Comunicación Social, UNLP.

Badagnani, Adriana (2014). “Los detectives jacobinos y la poética de los hijos de desaparecidos”, *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital* Año 3. N° 6, 43-55.

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

Bajtín, Mijail (1986). *Problemas de la poética de Dostoievsky*, México, Fondo de Cultura Económica.

- Barthes, Roland (1994). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona, Paidós.
- Barthes, Roland (2008). *Mitologías*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Barthes, Roland (2009). *Diarios de duelo. 26 de octubre de 1977-15 de septiembre de 1979*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- 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, Verbuert-Iberoamericana.
- Basile, Teresa (2016). “La orfandad suspendida. La narrativa de Félix Bruzzone”, *Celehis. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, vol. 25, n° 22, Mar del Plata, Universidad Nacional de Mar del Plata.
- Basile, Teresa (2017-a). “El cuerpo en la producción cultural de HIJOS e hijos”, *Saga. Revista de Letras*, n° 7, Escuela de Letras de la Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario.
- Basile, Teresa (2017-b). “Pequeños combatientes de Raquel Robles. Proyecciones ficcionales: de la infancia clandestina a la militancia de H.I.J.O.S.”, *Helix-Dossiers zur Romanischen Literaturwissenschaft*, n° 10, Heidelberg, Universitäts-Bibliothek Heidelberg.
- Basile, Teresa (2017-c). “Infancia educada: el niño nuevo”, *Badebec*, vol. 7, n° 13, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario.
- Basso, Florencia (2016). *Volver a entrar saltando: Memorias visuales de la segunda generación de exiliados políticos en México*. Tesis de posgrado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
- Bataille, George (1987). *La parte maldita precedida de La noción de gasto*, Barcelona, Icaria.
- Bellelli, Cristina y Scheinsohn, Vivian (1992). “José Luis Mangieri: “Lo mejor de los seres humanos””, *Diario de poesía*, n° 25, Buenos Aires.
- Bellesi, Diana (2011). *La pequeña voz del mundo*, Montevideo, Taurus.
- Benjamin, Walter (2011). *Libro de los pasajes*, Madrid, Amorrortu.
- Berger, Verena (2008). “La búsqueda del pasado desde la ausencia: Argentina y la reconstrucción de la memoria de los desaparecidos en el cine de los hijos”, en *Quaderns de cine* n° 3, Alicante, Universidad de Alicante.

- Bergson, Henri (2013). *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*, Buenos Aires, Cactus.
- Blejmar, Jordana (2010). “Reescrituras del yo. Apuntes sobre “Mi vida después” de Lola Arias en Revista Afuera nº 8, Buenos Aires,
- Blejmar, Jordana (2015). “Una colección afectiva de la ausencia”, en Macón, Cecilia y Solana, Mariela (eds.), *Preterito indefinido: afectos y emociones en las aproximaciones al pasado*, Buenos Aires, Título.
- Blejmar, Jordana (2016). “Imagen-momia e Imagen-ruina. La mise-en-film de las fotografías de los desaparecidos en el documental subjetivo de la posdictadura argentina”, en *Kamtchatka. Revista de análisis cultural*, nº 8, Valencia, Universidad de Valencia.
- Boverio, Alejandro y Capelli, Darío (2013). “Diálogos. Cine, política e historia (de M a Tierra de los padres)”, *El Ojo Mocho*, nº 2-3, Primavera/Verano.
- Bonnefoy, Yves (2016). *La vacilación de Hamlet y la decisión de Shakespeare*, Buenos Aires, El cuenco de plata.
- 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.
- Botto, Malena (2011). “Territorios del presente, fronteras de la literatura: pequeñas editoriales y editoriales alternativas”, *II Jornada de intercambio y reflexión acerca de la Investigación en Bibliotecología*, La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
- Botto, Malena (2014). “1990-2010: Concentración, polarización y después”. En De Diego, José Luis (Director), *Editores y políticas editoriales en Argentina, 1880-2010*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Bourdieu Pierre (2002). *Lección sobre la lección*, Barcelona, Anagrama.
- Bourdieu, Pierre y Löic Wacquant (2008). “El propósito de la sociología reflexiva (seminario de Chicago)”, en Pierre Bourdieu y Löic Wacquant, *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 (2015). *La exforma*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Borges, Jorge Luis (1974). “Kafka y sus precursores”. En Borges, Jorge Luis, *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé.
- Borges, Jorge Luis (1974). “El escritor argentino y la tradición”. En Borges, Jorge Luis, *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé.
- Boverio, Alejandro y Capelli, Darío (2013). “Diálogos. Cine, política e historia (de *M a Tierra de los padres*)”, *El Ojo Mocho* n° 2-3, p. 5-23.
- Bravi, Adrián (2017). “La lengua como defensa”. En Camilla Cattarulla (comp.), *Argentina 1976-1983. Imaginarios italianos* Villa María, Eduvim.
- Brizuela, Leopoldo (2006). “Toda poesía es tierra de frontera”, *Katatay. Revista de crítica de literatura latinoamericana*, Año II, n° 3/4, La Plata.
- Brodsky, Marcelo (comp.) (2006). *Memoria en construcción. El debate sobre la ESMA*, Buenos Aires, La Marca editora.
- Bruzzone, Félix y Badaró, Máximo (2015). “La herencia de la dictadura. Hijos de represores: 30.000 quilombos”, *Revista Anfibia*. Disponible en: <http://www.revistaanfibia.com/cronica/hijos-de-represores-30-mil-quilombos/>
- Budassof, Ariana (2016). “Alberto Camps y Rosa María Pargas: Una historia de amor”, *Cosecha roja*. Disponible en: <http://cosecharoja.org/alberto-camps-y-rosa-maria-pargas-una-historia-de-amor/>
- Bustos, Emiliano (2000). “La generación poética de los ‘90”, *Hablar de poesía*, n° 3, Buenos Aires.
- Bustos, Emiliano (2018). “Poesía y después”, en: <https://elniniorizoma.wordpress.com/2018/02/13/la-poesia-despues/>
- Bustos, Miguel Ángel (2007). *Prosa 1960-1976*, Buenos Aires, Centro Cultural de la Cooperación.
- Cabezas, Oscar Ariel (2013). *Postsoberanía: Literatura, política y trabajo*, Lanús, Ediciones La Cebra.
- Calveiro, Pilar (1998). *Poder y desaparición. Los campos de concentración en la Argentina*, Buenos Aires, Colihue.

- Candau, Joël (2002). *Antropología de la memoria*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- Candau, Joël (2008). *Memoria e identidad*, Buenos Aires, Ediciones del Sol.
- 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.
- Catelli, Nora (2007). *En la era de la intimidad seguido de El espacio autobiográfico*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- Cecchini, Daniel y Elizalde Leal, Alberto (2013). *La CNU. El terrorismo de Estado antes del golpe*, Buenos Aires, Miradas al Sur.
- Chama, Mauricio y Sorgentini, Hernán (2010). “A propósito de la memoria del pasado reciente argentino. Notas sobre algunas tensiones en la conformación de un campo de estudios”. En *Aletheia. Revista de la maestría en Historia y Memoria*, vol. 1, n° 1, La Plata, UNLP.
- Chama, Mauricio y Sorgentini, Hernán (2011). “Momentos, tendencias e interrogantes de la producción académica sobre la memoria del pasado reciente argentino”, *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En ligne], Questions du temps présent, París.
- Cháves, Mariana (2005). “Juventud negada y negativizada: Representaciones y formaciones discursivas vigentes en la Argentina contemporánea”, *Última década*, n° 23, Valparaíso, CIPDA.
- Chiani, Miriam (2016). “Diarios de duelo”. En *Identidades revulsivas. Lecturas críticas sobre la escritura de los HIJOS*. Villa María, Eduvim. En prensa.
- Ciancio, María Belén (2013). “Sobre el concepto de post-memoria”, Congreso Internacional ¿las víctimas como precio necesario? Memoria, justicia y reconciliación, Madrid, Centro de Ciencias Humanas y Sociales
- Ciancio, María Belén (2015). “Cómo no hacer cosas con imágenes? Sobre el concepto de posmemoria”, *Constelaciones. Revista de teoría crítica*, n° 7, Madrid, Centro de Ciencias Humanas y Sociales.
- Ciollaro, Noemí (2014). *Hijos del sur. Testimonios de hijos de detenidos-desaparecidos de Quilmes*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes.

- Crenzel, Emilio (2008). *La historia política del Nunca Más. La memoria de las desapariciones en la Argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- 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 Posgrado. Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
- 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.
- Cueto Rúa, Santiago (2010). “El surgimiento de la agrupación HIJOS La Plata. La discusión por quienes son las víctimas del terrorismo de Estado”, *Sociohistórica / Cuadernos del CISH*, n° 27, La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 137-163.
- Dalmaroni, Miguel (2004). *La palabra justa. Literatura, crítica y memoria en Argentina 1960-2002*, Santiago de Chile, Melusina Editorial.
- Dalmaroni, Miguel (2004). “Dictaduras, memoria y modos de narrar: Confines, Punto de vista, Revista de crítica cultural, H.I.J.O.S”, *Revista Iberoamericana*, vol. LXX, nums. 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*, vol. 12, Rosario, Facultad de Humanidades y Artes, UNR.
- Dalmaroni, Miguel (2009). “La obra y el resto (literatura y modos del archivo)”, *TELAR. Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos*, Facultad de Filosofía y Letras, vol. 7. San Miguel, Universidad Nacional de Tucumán.
- Dameno, Leopoldo (2016). “El derecho después, primero la poesía. Entrevista a Julián Axat”, *Metal*, n° 2, 134-145, La Plata, Facultad de Bellas Artes, UNLP.
- 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, compiladoras. *Los archivos de la represión: documentos, memoria y verdad*, Buenos Aires/Madrid: Siglo XXI Editores.

- Da Silva Catela, Ludmila (2001). *No habrá más flores en la tumba del pasado*, La Plata, Ediciones Al Margen.
- Debat, Laureano (2009). “Puentes de lo nuevo”, *Página 12*, Suplemento Radar, 17 de mayo.
- De Diego, José Luis (2007). “Políticas editoriales y políticas de lectura”, *Anales de la educación común*, año 3, n° 6, Dirección General de Cultura y Educación de la Provincia de Buenos Aires.
- 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 ediciones.
- 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.
- Derrida, Jacques (1989). *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos.
- Derrida, Jacques (1997-a). *La diseminación*, Madrid, Fundamentos.
- Derrida, Jacques (1997-b). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, Madrid, Editorial Trotta.
- De Sagastizábal, Leandro (1995). *La edición de libros en la Argentina. Una empresa de cultura*, Buenos Aires, Eudeba
- De Sagastizábal, Leandro y Esteves Fros, Fernando (2009). *El mundo de la edición de libros*, Buenos Aires, Paidós.
- Didi-Huberman, Georges (2005). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Didi-Huberman, Georges (2015). *Remontajes del tiempo padecido*, Buenos Aires, Universidad del Cine.
- Diomedi, Maximiliano (2017). “Hay que tener cuidado con la manera en que le hablás a la historia. Entrevista a Emiliano Bustos”. Disponible en:
<http://patologiacultural.blogspot.com.ar/2017/02/hay-que-tener-cuidado-con-la-manera-en.html>

- Dominick, LaCapra (2009). *Historia y memoria después de Auschwitz*, Buenos Aires, Prometeo.
- Drucaroff, Elsa (2011). *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes de la postdictadura*, Buenos Aires, Emecé.
- Dubin, Mariano (2014). ““Si no hay justicia hay poesía”. *musulmán o biopoética* de Julián Axat”, *Las patas en la fuente*, n° 1, La Plata.
- Duhalde, Eduardo Luis (1983). *El estado terrorista argentino*, Buenos Aires, Argos Vergara.
- Duizeide, Juan Bautista (2013). “Cerca del corazón salvaje”, *La pulseada*, n° 112, La Plata.
- Durán, Valeria (2008). “Representaciones de la ausencia. Memoria e identidad en las artes visuales”. En Arfuch, Leonor y Catanzaro, Gisela (comp.), *Pretérito imperfecto. Lecturas críticas del acontecer*, Buenos Aires, Prometeo Libros.
- Eagleton, Terry (2016). *Cómo leer literatura*, Buenos Aires, Ariel.
- Enzetti, Daniel (2013). “Lo que hice fue militar sus poesías”, *Tiempo Argentino*, 07 de mayo, <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*, n° 378, 24 de diciembre.
- Escobar, Luis; Giordano, Juan y Pittaluga, Roberto (2015). “Presentación”. En Escobar, Luis; Giordano, Juan y Pittaluga, Roberto (comp.), *Figuraciones estéticas de la experiencia argentina reciente*, Santa Fe, María Muratore.
- Falcón, Alejandrina (2014). “El lugar de la “segunda generación” para pensar el exilio político: Notas en torno al documental Argenmex, exiliados hijos”, *Aletheia. Revista de la maestría en Historia y Memoria*, Vol. V, n° 9, La Plata, UNLP.
- 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.
- 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 (2015). *Un léxico del terror*, Buenos Aires, Prometeo.

Feld, Claudia (2010). “La representación de los desaparecidos en la prensa de la transición: el “show del horror””. En Crenzel, Emilio (coord.), *Los desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas (1983-2008)*, Buenos Aires, Editorial Biblos.

Flaskamp, Carlos (2002). *Organizaciones político-militares. Testimonio de la lucha armada en Argentina (1968-1976)*, Buenos Aires, Ediciones Nuevos Tiempos.

Fonderbrider, Jorge (comp) (2008). *Tres décadas de poesía argentina (1976-2006)*, Buenos Aires, Siruela.

Forster, Ricardo (2011). “El poeta, un viento del sur y los sueños ya soñados” en Joaquín Areta, *Siempre tu palabra cerca*, Buenos Aires, UNSAM.

Fortuny, Natalia (2011). *Memorias fotográficas. Estrategias de evocación del pasado reciente en la fotografía postdictatorial*, Tesis doctoral, UBA.

Foster, Hal (2001). *El retorno de lo real*, Madrid, AKAL.

Foucault, Michel (1980), *Microfísica del poder*, Madrid, Las Ediciones de La Piqueta.

Freidemberg, Daniel (2007). “Poemas entre la libertad y la nada”, *Ñ. Revista de cultura*, 11 de agosto.

Freud, Sigmund (2003). “La novela familiar del neurótico”, *Tomo X Obras Completas*, Madrid, Amorrortu.

Friédlander, Saúl (comp.) (2007). *En torno a los límites de la representación. El nazismo y la solución final*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes.

Friera, Silvina (2007-a). “La poesía urgente, en busca de la palabra justa”, *Página 12*, Cultura, 30 de julio.

Friera, Silvina (2007-b). “El personaje hace cosas que Santiago Vega nunca haría”, *Página 12*, 05 de enero.

Friera, Silvina (2011). ““La poesía trabaja en contra de que se entienda todo”. Fabián Casas y los ensayos de Breves apuntes de autoayuda”, *Página 12*, 03 de octubre.

Galli, Vicente (1991). “Trabajo clínico, terrorismo de Estado y futuro de los psicoanalistas”. En Käs, René y Puget, Janine (comp.), *Violencia de estado y psicoanálisis*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

Gambolini, Gerardo (2018). “Acerca de Spoon River, antología”, en Masters, Edgard Lee, *Spoon River Antología*, Buenos Aires, Ediciones En Danza.

Gamero, Carlos (2015). *Facundo o Martín Fierro. Los libros que inventaron la Argentina*, Buenos Aires, Sudamericana.

Gatti, Gabriel (2011). *Identidades desaparecidas. Peleas por el sentido en los mundos de la desaparición forzada*, Buenos Aires, Prometeo.

García, Luis Ignacio (2010). *Políticas de la memoria y de la imagen*, Santiago de Chile, Colección TEORÍA-Universidad de Chile.

García, Luis Ignacio (2011). *Imágenes de ningún lugar. Para una ética visual del siglo del horror», en Políticas de la memoria y de la imagen. Ensayos sobre una actualidad político-cultural*, Santiago de Chile, TEHA.

Gelman, Juan (1993). “Prólogo”. En VV.AA., *El lenguaje de un gesto. Poemas, cuentos de jóvenes afectados por el Terrorismo de Estado en la Argentina*, Buenos Aires, Editorial Territorios.

Gelman, Juan y La Madrid, Mara (1997). *Ni el flaco perdón de Dios. Hijos de desaparecidos*, Buenos Aires, Planeta.

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*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.

Giorgi, Gabriel (2014). *Formas comunes. Animalidad, cultura y biopolítica*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.

Goldchluk, Graciela (2009). “El archivo por venir, o el archivo como política de lectura”, *Actas VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*, La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UNLP.

González, Horacio (2011). *Kirchnerismo: una controversia cultural*, Buenos Aires, Colihue.

González, Horacio (2018). “#Bashtag”, *Página 12*, 14 de enero.

Gorini, Ulises (2006). *La rebelión de las Madres. Historia de las Madres de Plaza de Mayo*, Tomo I (1976-1983), Buenos Aires, Página 12-Editorial Norma.

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.

- 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 editora.
- Hirsch, Marianne (2015). *La generación de la posmemoria. Escritura y cultura visual después del Holocausto*, Madrid, Carpenoctem.
- Huergo, Damián (2014). “Entrevista a Julián Axat”, *Tiempo Argentino*, Suplemento Ni a palos!, 30 de marzo.
- Huyssen, Andreas (2002). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, Mexico, Fondo de Cultura Económica-Goethe Institut.
- Iramain, Demetrio (2011). “Vamos a comer Fabián Casas. Binner y sus previsibles apoyos intelectuales”, *Tiempo Argentino*, 23 de octubre.
- 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, Siglo XXI.
- 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.
- Jelin, Elizabeth (2017). *La lucha por el pasado. Cómo construimos la memoria social*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Käes, René (1991). “Rupturas catastróficas y trabajo de la memoria. Notas para una investigación”. En Käes, René y Puget, Janine (comp.), *Violencia de estado y psicoanálisis*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- Käes, René (2006). “Introducción: El sujeto de la herencia”. En Käes, René; Faimberg, Haydeé y otros, *Transmisión de la vida psíquica entre generaciones*, Buenos Aires, Amorrortu.
- Kahan, Emanuel y Lvovich, Daniel (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*, vol. 61, n° 228, México, UNAM.
- Kairuz, Mariano (2007). “La pesquisa”, *Página 12*, 18 de marzo.
- Kamenszain, Tamara (2007). *La boca del testimonio*. Buenos Aires, Norma.

- Kamenszain, 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*, Buenos Aires, Paradiso.
- Kohan, Martín (2014). “Pero bailamos”, *Katatay. Revista de crítica de literatura latinoamericana*, Año IX. N° 11/12, p.23-27.
- Kordon, Diana y Edelman, Lucila (eds.) (1986). *Efectos psicológicos de la represión política*, Buenos Aires, Sudamericana-Planeta.
- Kordon, Diana y Edelman, Lucila (2007). *Por-venires de la memoria: efectos psicológicos multigeneracionales de la represión en la Dictadura*, Buenos Aires, Asociación Madres de Plaza de Mayo.
- Lanzmann, Claude (1994). “Holocausto: La representación imposible”, *Le Monde* 03-94.
- Larralde Armas, Florencia (2011). “Apuntes sobre la fotografía en el cine de los HIJOS. Un estudio sobre los films Los Rubios, M y Papá Iván” en *Revista Afuera estudios de Crítica Cultural*, Año 5, n° 8, Buenos Aires.
- Larralde Armas, Florencia (2013). “Lucila Quieto, hijos atravesando el paisaje: imágenes para construir el recuerdo añorado”, *Aletheia. Revista de la maestría en Historia y Memoria*, vol. 4, n° 7, La Plata, UNLP.
- Lastra, Soledad (2014). *Los retornos del exilio en Argentina y Uruguay. Una historia comparada de las políticas y tensiones en la recepción y asistencia en las posdictaduras (1983-1989)*, Tesis doctoral, Universidad Nacional de La Plata, FaHCE.
- Lechner, Norbert (1992). “Some People Die of Fear: Fear as a Political Problem.” En Juan Corradi, Juan; Weiss Fagen, Patricia; Garretón Merino, Manuel (eds.), *Fear at the Edge. State Terror and Resistance in Latin America*, Los Angeles, University of California Press.
- Levi, Primo (2014-a). *Si esto es un hombre*, Barcelona, Ediciones Península.
- Levi, Primo (2014-b). *Los hundidos y los salvados*, Barcelona, Ediciones Península.
- Logie, Ilse (2015). “Más allá del paradigma de la memoria “la autoficción en la reciente producción posdictatorial argentina. El caso de 76 de Félix Bruzzone”, Pasavento. *Revista de Estudios Hispánicos*, vol. III, n° 1, Alcalá, Universidad de Alcalá.

Logie, Ilse y Bieke, Willem (2015). “Narrativas de la postmemoria en Argentina y Chile: La casa revisitada”, *Alter / Nativas. Latin American Studies Journal*, n° 5, Ohio, The Ohio State University.

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.

Longoni, Ana (2009). “Apenas, nada menos. En torno a “Arqueología de la ausencia” de Lucila Quieto” en *ramona* n° 97, Buenos Aires.

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

López Ema, José Enrique (2007). “Lo político, la política y el acontecimiento”, *Foro interno. Anuario de Teoría política*, n° 7, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.

López Winne, Hernán y Malumián, Víctor (2016). *Independientes ¿de qué?: Hablan los editores de América Latina*, México, Fondo de Cultura Económica.

Maisonnave, Santiago (2008). “De la luz y la materia”, *Ñ. Revista de Cultura*, n°

Mallol, Anahí (2003). *El poema y su doble*, Buenos Aires, Simurg.

Mandolessi, Silvana (2016). “Narrativas espectrales en la literature postdictatorial Argentina”. En Feierstein, Liliana y Zylberman, Lyor (eds.), *Narrativas del terror y la desaparición en América Latina*, Buenos Aires, Eduntref.

Manzoni, Celina (2001). “¿Editoriales pequeñas o pequeñas editoriales?”, *Revista Iberoamericana*, Vol. LXVII, n° 197, 781-793, Pittsburgh, University of Pittsburgh.

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

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

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* n° 2, La Plata.

Monteleone, Jorge (2005). “Poesía y experiencia: de los cisnes al pingüino (Baudelaire, Mallarmé, Darío y Lihn)”. En Jitrik, Noé (comp.). *Sesgos, cesuras y métodos*. Buenos Aires, Eudeba.

Monteleone, Jorge (2016). *El fantasma de un nombre. Poesía, imaginario, vida*, Rosario, Nube negra.

- Moscardi, Matías (2013). “Todo lo sólido se desvanece en el aire”, *Bazar americano*, Mar del Plata.
- Moscardi, Matías (2014). “La escritura poética y sus soportes en la década de los noventa”, *Orbis Tertius*, vol.XIX, nº 20, La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UNLP.
- Moscardi, Matías (2016). *La máquina de hacer libritos. Poesía argentina y editoriales interdependientes en la década de los noventa*, Mar del Plata / Barcelona, Puente Aéreo.
- Mukařovský, Jan (2011). *Función, norma y valor estéticos como hechos sociales*, Buenos Aires, El cuenco de plata.
- Muniz Junior, José de Souza (2015). “Itinerarios de una identidad voluble: el debate sobre la edición “independiente” en Francia y Brasil” en *Orbis Tertius*, Vol. XX, nº 21, La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
- Nietzsche, Friedrich (2003). *Así habló Zaratustra*, Buenos Aires, Terramar.
- Nofal, Rossana (2002). *La escritura testimonial en América Latina. Imaginarios revolucionarios del sur (1970-1990)*, Tucumán, Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos, Facultad de Filosofía y Letras, UNT.
- Oberti, Alejandra (2004). “La salud de los enfermos o los (im) posibles diálogos entre generaciones”. En Amado, Ana y Domínguez, Nora (comps.), *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones*, Buenos Aires, Paidós.
- Oberti, Alejandra y Pittaluga, Roberto (2011). *Memorias en montaje. Escrituras de la militancia y pensamientos sobre la historia*, Santa Fe, María Muratore ediciones.
- Oberti, Alejandra y Pittaluga, Roberto (2016). “Apuntes para una discusión sobre la memoria y la política de los años 60/70 a partir de algunas intervenciones recientes”, *Sociohistórica*, n.º 38, La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales.
- Ohde, Pablo (s/f). “¿Qué es el justicialismo?”, artículo inédito.
- 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*, nº 34, Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur.
- Pallaoro, José María (2017). “La búsqueda de la estrella”. En Crisorio, Bruno y Straccali, Eugenia (coord.), *Atlas de la poesía argentina*, La Plata, EDULP.

- Peller, Mariana (2009). “La mirada de la niña. Sobre *La casa de los conejos* de Laura Alcoba”, *Questión. Revista especializada en Periodismo y Comunicación*, vol. 1, n° 22, Facultad de Periodismo y Comunicación Social, UNLP.
- Peller, Mariana (2015). “La historia de las niñas. Memoria, ficción y transmisión en la narrativa de la generación de la post-dictadura argentina”. En Escobar, Luis; Giordano, Juan y Pittaluga, Roberto (comp.), *Figuraciones estéticas de la experiencia reciente*, Santa Fe, María Muratore.
- Peller, Mariana (2016). “Lugar de hija, lugar de madre. Autoficción y legados familiares en la narrativa de hijas de desaparecidos en Argentina”, *Criação & Crítica*, n° 17, São Paulo, Universidad de São Paulo.
- Pérez, Mariana Eva (2011). “Para Virginia Ogando”, *Saladillo Diario*, 17 de agosto.
- Pérez, Mariana Eva (2013). “Their lives after: Theatre as testimony and the so-called “second generation” in post-dictatorship Argentina”, en *Journal of Romance Studies*, vol. 13, n° 3, Liverpool, Liverpool University Press.
- 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”, Lyon, Universite Lyon 2.
- Pino, Mirian (2017-b). “*Offshore*, de Julián Axat: los susurros de la memoria”, *Tintas. quaderni di letteratura iberiche e iberoamericane*, n° 7, Milán, Università degli Studi di Milano.
- Plotnik, Viviana (2016). “Infancia y violencia política: el personaje infantil en *La casa de los conejos* de Laura Alcoba y *La casa operativa* de Cristina Feijoo”. En Feierstein, Liliana y Zylberman, Lyor (eds.), *Narrativas del terror y la desaparición en América Latina*, Buenos Aires, Eduntref.
- Pollak, Michel (1989). “Memória, esquecimento, silêncio”, *Revista Estudos Históricos*, vol. 2, n° 3, Río de Janeiro, Escola de Ciências Sociais da Fundação Getulio Vargas.
- Pollak, Michel (1992). “Memória e identidade social”, *Revista Estudos Históricos*, vol. 5, n° 10, Río de Janeiro, Escola de Ciências Sociais da Fundação Getulio Vargas.
- Porrúa, Ana (1997). “Juan Gelman. El monstruo está vivo”, *Orbis Tertius* n° 5, La Plata, Fahce.

- Porrúa, Ana (2003). “Lo nuevo en la Argentina: poesía de los ‘90”, *Foro Hispánico*, número especial dedicado a la literatura argentina, Bélgica.
- 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.
- Prieto, Martín y García Helder (1998). “Boceto n° 2 para un...de la poesía argentina actual”, *Punto de vista*, n° 60, Buenos Aires.
- Prividera, Nicolás (2014). *El país del cine. Para una historia política del Nuevo Cine Argentino*, Villa Allende, Los Ríos Editorial.
- Puget, Janine (1991). “Violencia social y psicoanálisis. De lo ajeno estructurante a lo ajeno-ajenizante”. En Käes, René y Puget, Janine (comp.), *Violencia de estado y psicoanálisis*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- Raina, Andrea (2013). “Problemas conceptuales relativos a un momento histórico: Representaciones de la violencia política de los años '70 en el marco social actual (2003-2013)”, *VIII Jornadas de Sociología de la UNLP*, La Plata, 3 al 5 de diciembre.
- Rancière, Jacques (1996). *El desacuerdo. Filosofía y política*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- Rancière, Jacques (2005). *Sobre políticas estéticas*, Barcelona, Universitat Autònoma.
- Rancière, Jacques (2011). *Política de la literatura*, Buenos Aires, Libros del Zorzal.
- Rancière, Jacques (2017). *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Manantial.
- Reati, Fernando (1992). *Nombrar lo innombrable: violencia política y novela argentina (1975-1985)*, Buenos Aires, Legasa.
- Reati, Fernando (2006). *Postales del porvenir. La literatura de anticipación en la Argentina neoliberal (1985-1999)*, Buenos Aires, Biblos.
- Reati, Fernando (2015-a). “La poesía es un diálogo con los muertos...Entrevista a Julián Axat”, *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, n° 6, Valencia, Universidad de Valencia.
- 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*, n° 5, Ohio, The Ohio State University.
- 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*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

- Ricœur, Paul (2013). *La memoria, la historia, el olvido*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Rinesi, Eduardo (2011). “Notas para una caracterización del kirchnerismo”, *Debates y combates*, n° 1, Buenos Aires.
- 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.
- Robin, Régine (2014). “Sitios de memoria e intercambio de lugares”, *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*, n° 2, Bs. As, IDES-CONICET.
- Rodríguez, Esteban (2007). “Servarios para King Kong”, *el espiniyo*, n° 6/7, City Bell.
- Rosende, Luciana (2015). “Infancia, memoria y ficción: La construcción literaria en torno a la clandestinidad y la desaparición en La casa de los conejos y El mar y la serpiente”. En Escobar, Luis; Giordano, Juan y Pittaluga, Roberto (comp.), *Figuraciones estéticas de la experiencia argentina reciente*, Santa Fe, María Muratore.
- Rousso, Henry (2012). “Para una historia de la memoria colectiva: el post-Vichy”, *Aletheia*, Vol. 3, n° 5, La Plata, UNLP.
- Rousso, Henry (2016). *Face au passé*, París, Belin.
- Salomone, Alicia (ed.) (2015). *Memoria e imaginación poética en el Cono Sur*, Buenos Aires, Corregidor.
- Sarlo, Beatriz (1984). “Una alucinación dispersa en agonía”, *Punto de vista*, n° 21.
- Sarlo, Beatriz (1987). “Política, ideología y figuración literaria”. En Jara, René y Vidal, Hernán (comp.), *Ficción y política: la narrativa argentina durante el proceso militar*, Buenos Aires, Alianza.
- Sarlo, Beatriz (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores.
- Sarlo, Beatriz y Altamirano, Carlos (1983). *Literatura / Sociedad*, Buenos Aires, Hachette.
- Saxe, Facundo (2013). “¿Una literatura de la memoria queer? La tematización de la memoria y las sexualidades en textos culturales alemanes y argentinos recientes”, III Congreso Internacional Cuestiones Críticas, Facultad de Humanidades y Artes, Rosario.
- Sazbón, José (2002). “Conciencia histórica y memoria” en *Prismas. Revista de historia intelectual*, número 6, Bernal, UNQ.

- Secreto, Cecilia (2009). *La reescritura del logos como invitación al espacio a-lógico*, Tesis de Maestría en Letras Hispánicas, Universidad Nacional de Mar del Plata.
- Semprún, Jorge (2011). *La escritura o la vida*, Buenos Aires, Tusquets.
- Schmukler, Enrique(2011).“Julián”, en:
<http://coleccionlosdetectivessalvajes.blogspot.com.ar/2011/03/julian.html>
- 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.
- Straccali, Eugenia (2017). “Julián Axat: la máquina imposible”. En Crisorio, Bruno y Straccali, Eugenia (coord.), *Atlas de la poesía argentina*, La Plata, EDULP.
- Sylvester, Santiago (2006). “El país amputado”, *Hablar de poesía*, Año VIII, n° 16, Buenos Aires, Nuevo hacer.
- Tabarovsky, Damián (2004). *Literatura de izquierda*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- Tarruela, Ramón (2006). “Sangre nueva a la poesía platense”, *Ñ. Revista de Cultura*, n° 149, 05 de agosto.
- Tavernini, Emiliano (2016). “Procesos de recuperación y negación de la voz filial en las poéticas de hijos de desaparecidos. La colección de poesía Los Detectives Salvajes”, *Cuadernos de Aletheia*, n° 2, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UNLP.
- Tavernini, Emiliano (2017-a). “Poesía, política y memoria en la Argentina kirchnerista. La colección de poesía Los Detectives Salvajes (2007-2015)”, *Izquierdas*, n° 37, Santiago de Chile, Universidad de Santiago de Chile.
- Tavernini, Emiliano (2017-b). “Los trabajos de Sísifo. El regreso al instante que relumbra de peligro en la poesía de hijos de desaparecidos”, *Tintas. quaderni di letteratura iberiche e iberoamericane*, n° 7, Milán, Università degli Studi di Milano.
- 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.
- Tiniánov, Iuri (2010). *El problema de la lengua poética*, Buenos Aires, Dedalus.
- 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.
- Trotsky, León (2014). *Literatura y revolución*, Buenos Aires, Razón y Revolución.
- Turkle, Sherry (2007). *Evocative objects: Things we think with*, Cambridge, MIT Press.
- Urondo, Francisco (2009). *20 años de poesía argentina...*, Buenos Aires, Mansalva.
- Vanoli, Hernán (2009). “Pequeñas editoriales y transformaciones en la cultura literaria argentina” en *Apuntes de Investigación del CECYP*, n° 15, Buenos Aires, UBA.
- Vanoli, Hernán (2010). “Sobre editoriales literarias y la reconfiguración de la cultura”, *Nueva sociedad*, n° 230, Buenos Aires, Fundación Friedrich Ebert.
- Varesi, Gastón (2011). “Argentina 2002-2011: neodesarrollismo y radicalización progresista”, *realidad económica* n° 264, pp. 33-59, Buenos Aires, IADE.
- Varesi, Gastón (2014). “La construcción de la hegemonía kirchnerista en Argentina (2003-2007)”, *temas y debates* n° 28, pp. 57-80, Rosario, Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales, UNR.
- Verbitsky, Horacio (1995). *El vuelo*, Buenos Aires, Planeta.
- Vezetti, Hugo (2009). *Sobre la violencia revolucionaria. Memorias y Olvidos*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Vezetti, Hugo (2014). “Verdad jurídica y verdad histórica. Condiciones, usos y límites de la figura del “genocidio””. En Hilb, Claudia; Salazar Philippe-Joseph y Lucas G. Martín (editores), *Les Humanidad. Argentina y Sudáfrica: reflexiones después del Mal*, Buenos Aires, Katz Editores.
- Viart, Dominique (2001). “Dis-moi qui te hante: paradoxes du biographique”, *Revue des sciences humaines* n° 263, Presses Universitaires du Septentrion.
- Welzer, Harald; Moller, Sabine y Tschugwall, Karoline (2012). *Mi abuelo no era nazi. El nacionalsocialismo y el Holocausto en la memoria familiar*, Buenos Aires, Prometeo.
- Williams, Raymond (1980). *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península.
- Williams, Raymond (2000). *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*, Buenos Aires., Nueva Visión.
- Williams, Raymond (2003). *La larga revolución*, Buenos Aires, Nueva Visión.

Williams, Raymond (2015). *Sociología de la cultura*, Buenos Aires, Paidós.

Wordsworth, William (1999). *Prólogo a Baladas líricas*, Madrid, Hiperión.

Yankelevich, Pablo y Jensen, Silvina (2007). *Exilios: destinos y experiencias bajo la dictadura militar*, Buenos Aires, Libros del Zorzal.

Yerushalmi, Yosef Hayim (2002). *Zajor. La historia judía y la memoria judía*, Barcelona, Anthropos Editorial – Fundación Cultural Eduardo Cohen.

Yuszczuk, Marina (2011). *Lecturas de la tradición en la poesía argentina de los noventa*. Tesis de doctorado, La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UNLP.

Žižek, Slavoj (2006). *Órganos sin cuerpo*, Valencia, Pre-Textos.

Zamiatin, Evgeni (2010). “Tengo miedo”. En Bulgakov, Mijail y Zamiatin, Evgeni, *Cartas a Stalin*, Madrid, Veintisiete Letras.

Textos literarios

Aiub, Carlos (2007). *Versos aparecidos*, City Bell, Los Detectives Salvajes-Libros de la Talita Dorada.

Aiub, Juan (2012). *Subcutáneo*, City Bell, Los Detectives Salvajes-Libros de la Talita Dorada.

Alarcón, Cristian (2003). *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia. Vidas de pibes chorros*, Buenos Aires, Aguilar.

Alcoba, Laura (2008). *La casa de los conejos*, Buenos Aires, Edhasa.

Alcoba, Laura (2012). *Los pasajeros del Anna C.*, Buenos Aires, Edhasa.

Alcoba, Laura (2013). *El azul de las abejas*, Buenos Aires, Edhasa.

Alemian, Ezequiel (1997). *La ruptura*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme.

Alonso Morales, María Ester (2015). *Entre dos orillas. Orilla Río de La Plata*, City Bell, Los Detectives Salvajes-Libros de la Talita Dorada.

Alonso Morales, María Ester (2017). *Estirpe de navegantes. Bitácora poética*, Guillarei, Novas do Eixo Atlántico.

Andruetto, María Teresa (2010). *Lengua madre*, Buenos Aires, Random House Mondadori.

Araldi Oesterheld, Fernando (2014). *El sexo de las piedras*, Buenos Aires, Mansalva.

Areta, Joaquín (2011). *Siempre tu palabra cerca*, City Bell, Libros de la Talita Dorada.

Asís, Jorge (2010). *Flores robadas en los jardines de Quilmes*, Buenos Aires, Planeta.

- Axat, Julián (2003). *Peso formidable*, Buenos Aires, Zama.
- Axat, Julián (2005). *Médium*, Buenos Aires, Paradiso.
- Axat, Julián (2005). *Servarios*, Buenos Aires, Zama.
- Axat, Julián (2008). *Ilumynarya*, City Bell, Los Detectives Salvajes-Libros de la Talita Dorada.
- Axat, Julián (2012). *Neo*, Buenos Aires, El Suri Porfiado.
- Axat, Julián (2013). *Musulmán o biopoética*, City Bell, Los Detectives Salvajes-Libros de la Talita Dorada.
- Axat, Julián (2015). *Rimbaud en la C.G.T.*, City Bell, Los Detectives Salvajes-Libros de la Talita Dorada.
- Axat, Julián (2017). *Offshore*, Buenos Aires, Ediciones periféricas.
- Axat, Julián [et. al.] (2010). *si Hamlet duda le daremos muerte. Antología de poesía salvaje*, City Bell, Los Detectives Salvajes-Libros de la talita dorada.
- Axat, Julián [et. al.] (2014). *La Plata Spoon River*, City Bell, Los Detectives Salvajes-Libros de la Talita Dorada.
- Bignozzi, Juana (1993). *Interior con poeta*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme.
- Bignozzi, Juana (1997). *Partida de las grandes líneas*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme.
- Bolaño, Roberto (1998). *Los detectives salvajes*, Barcelona, Anagrama.
- Bolaño, Roberto (2004). *2666*, Barcelona, Anagrama.
- Bolaño, Roberto (2010). *Cuentos*, Barcelona, Anagrama.
- Bombara, Paula (2005). *El mar y la serpiente*, Buenos Aires, Norma.
- Brizuela, Leopoldo (2012). *Una misma noche*, Buenos Aires, Alfaguara.
- Bruzzzone, Félix (2008). *76*, Buenos Aires, Editorial Tamarisco.
- Bruzzzone, Félix (2008). *Los topos*, Buenos Aires, Random House Mondadori.
- Bruzzzone, Félix (2010). *Barrefondo*, Buenos Aires, Random House Mondadori.
- Bruzzzone, Félix (2014). *Las chanchas*, Buenos Aires, Random House Mondadori.
- Bruzzzone, Félix (2017). *Piletas*, Buenos Aires, Editorial Excursiones.
- 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, Los Detectives Salvajes-Libros de la Talita Dorada.

Bustos, Emiliano (2015). *Poemas hijos de Rosaura*, Buenos Aires, Argonauta.

Bustos, Miguel Ángel (2010). *Visión de los hijos del mal*, Buenos Aires, Argonauta.

Bustriazo Ortiz, Juan Carlos (2008). *Herejía bermeja*, Buenos Aires, En Danza.

Carrera, Arturo (ed.) (2001). *Monstruos. Antología de la joven poesía argentina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Casas, Fabián (2010). *Horla City*, Buenos Aires, Emecé.

Chacón, Pablo (1994). *El grano del invierno*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme.

Chejfec, Sergio (1999). *Los planetas*, Buenos Aires, Alfaguara.

Cófreces, Javier; Franco, Gabriela y Mileo, Eduardo (ed.) (2008). *Última poesía argentina*, Buenos Aires, En Danza.

Córica, Luisa Marta (2015). *la niña que sueña con nieves*, City Bell, Los Detectives Salvajes-Libros de la Talita Dorada.

Coronel, José Carlos (2014). *aquello que no existe todavía*, City Bell, Los Detectives Salvajes-Libros de la Talita Dorada.

Correa, Nicolás (2012). *Virgencita de los muertos*, City Bell, Los Detectives Salvajes-Libros de la Talita Dorada.

Cucurto, Washington (2013). *Hombre de Cristina*, Bahía Blanca, Vox Senda.

Darío, Rubén (1947). *Cantos de vida y esperanza*. En Darío, Rubén, *Obras completas I*, Buenos Aires, Ediciones Anaconda.

De Nápoli, Cristian (2012). *El pueblo le canta a sus familias disfuncionales*, Buenos Aires, Añosluz editora.

Dillon, Marta (2004). *Vivir con virus. Relatos de la vida cotidiana*, Buenos Aires, Norma.

Dillon, Marta (2015). *Aparecida*, Buenos Aires, Sudamericana.

Durand, Daniel (2006). *El Estado y él se amaron*, Buenos Aires, Mansalva.

Elenzvaig, Luis (2011). *Cuando seas grande*, City Bell, Los Detectives Salvajes-Libros de la Talita Dorada.

Enríquez, Mariana (2010). *Chicos que vuelven*, Villa María, Eduvim.

Escudero, Jorge Leónidas (2011). *Poesía completa*, Buenos Aires, En Danza.

Fernandes, Pádua (2013). *Cálcio*, City Bell, Los Detectives Salvajes-Libros de la Talita Dorada.

Fogwill, Enrique (2011). *En otro orden de cosas*, Buenos Aires, Interzona.

Freidemberg, Daniel (ed.) (1995). *Poesía en la fisura*, Buenos Aires, Ediciones del Dock

Gambarotta, Martín (2011). *Punctum*, Buenos Aires, Vox-Mansalva.

Gambarotta, Martín (2004). *Relapso+Angola*, Bahía Blanca, Vox Senda.

Gambarotta, Martín (2013). *Seudo / Dubitación*, Bahía Blanca, Vox Senda.

Gamerro, Carlos (2002). *El secreto y las voces*, Buenos Aires, Edhasa.

Garamona, Francisco (2016). *Odio la poesía objetivista*, Rosario, Iván Rosado.

Garamona, Francisco y Grondona, Vicente (2013). *Nuestra difícil juventud*, Rosario, Iván Rosado.

Gelman, Juan (2001). *Pesar todo. Antología*, México D.F., Fondo de Cultura Económica.

Gelman, Juan (2011). *Cólera buey*, Buenos Aires, Seix Barral-La Página.

González Moras, Juan M. (2008). *Desear y tener*, City Bell, Libros de la Talita Dorada.

Guzmán, Luis (2009). *Villa*, Buenos Aires, Edhasa.

Hacher, Sebastián (2012). *Cómo enterrar a un padre desaparecido*, Buenos Aires, Marea editorial.

Heker, Liliana (1997). *El fin de la historia*, Buenos Aires, Alfaguara.

Hölderlin, Friedrich (2014). *Poemas de la locura*, Madrid, Hiperión.

Homero (2006). *Odisea*, Madrid, Gredos.

Huidobro, Vicente (2013). *Altazor*, Buenos Aires, Libros de Animales del Viento.

Jeanmaire, Federico (2003). *Papá*, Buenos Aires, Edhasa.

Kerouack, Jack (2006). *En el camino*, Barcelona, Anagrama.

Kohan, Martín (2011). *Dos veces junio*, México, Sudamericana.

Kohan, Martín (2007). *Ciencias morales*, Barcelona, Anagrama.

Kohan, Martín (2010). *Cuentas pendientes*, Barcelona, Anagrama

Lmborghini, Leónidas (2003). *Trento*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

Lautréamont, Conde de (Isidore Ducasse) (2014). *Obras completas*, Buenos Aires, Argonauta.

Libertella, Mauro (2014). *Mi libro enterrado*, Buenos Aires, Mansalva.

Liffschitz, Gabriela (2009). *Un final feliz (relato sobre un análisis)*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.

López, Julián (2012). *Una muchacha muy bella*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.

Lorenz, Federico (2017). *Cenizas que te rodearon al caer*, Buenos Aires, Sudamericana.

Mariasch, Marina (2014). *Paz o amor*, Buenos Aires, Blatt & Ríos.

Mattoni, Silvio (2012). *El país de las larvas*, Córdoba, La Sofía Cartonera.

Money, Jorge (2009). *En la exacta mitad de tu ombligo*, City Bell, Libros de la Talita Dorada.

Oesterheld, Héctor Germán y Breccia, Alberto (2007). *Mort Cinder*, Buenos Aires, Colihue.

Ohde, Pablo (2009). *Panteo*, City Bell, Los Detectives Salvajes-Libros de la Talita Dorada.

Ohde, Pablo (2013). *Obra reunida*, Buenos Aires, Paradiso.

Ortiz, Mario (2000). *Cuadernos de lengua y literatura II*, Bahía Blanca, Vox.

Osorio, Elsa (1998). *A veinte años, luz*, Buenos Aires, Colihue.

Pallaoro, José María (2010). *Setenta y cuatro*, Buenos Aires, El suri porfiado.

Pargas, Rosa María (2011). *Hubiera querido*, City Bell, Los Detectives Salvajes-Libros de la Talita Dorada.

Pauls, Alan (2007). *Historia del llanto*, Buenos Aires, Anagrama.

Pérez, Mariana Eva (2012). *Diario de una princesa montonera. 110% verdad*, Buenos Aires, Capital Intelectual.

Pérez, Pablo (2015). *Un año sin amor*, Buenos Aires, Blatt & Ríos.

Piñeiro, Claudia (2013). *Un comunista en calzoncillos*, Buenos Aires, Alfaguara.

Prividera, Nicolás (2012). *Restos de restos*, City Bell, Los Detectives Salvajes-Libros de la Talita Dorada.

Pron, Patricio (2012). *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*, Buenos Aires, Random House Mondadori.

Raimondi, Sergio (2010). *Poesía civil*, Bahía Blanca, 17 grises editora.

Rilke, Rainer Maria (2015). *Elegías de Duino*, Madrid, Hiperión.

Rimbaud, Arthur (2005). *Poesía completa*, Madrid, Cátedra.

Robles, Raquel (2008). *Perder*, Buenos Aires, Alfaguara.

Robles, Raquel (2013). *Pequeños combatientes*, Buenos Aires, Alfaguara.

Rubio, Alejandro (1997). *Música mala*, Bahía Blanca, Vox.

Rubio, Alejandro (2010). *La garchofa esmeralda*, Buenos Aires, Mansalva.

Semán, Ernesto (2011). *Soy un bravo piloto de la nueva China*, Buenos Aires, Random House Mondadori.

Shakespeare, William (2003). “Hamlet, Príncipe de Dinamarca”. En Shakespeare, William, *Obras completas I*, Madrid, Aguilar.

Soriano, Manuel (2013). *Fundido a blanco*, Montevideo, Criatura editora.

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.

Urondo, Francisco (2012). *Obra poética*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

Urondo Raboy, Ángela (2012). *¿Quién te crees que sos?*, Buenos Aires, Capital Intelectual.

Vidal, Paloma (2011). *Más al sur*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.

Vallejo, César (1979). *Obra poética completa*, Caracas, Biblioteca Ayacucho.

Yucszuk, Marina (2011). *Madre soltera*, Buenos Aires, Mansalva.

Entrevistas

- Entrevista realizada a Julián Axat el 26-02-2018 en el Restaurant El Portal y en su oficina de la Procuraduría General de la Nación.
- Entrevista realizada a Juan Aiub el 09/03/2018 en la cervecería Patagonia de City Bell.
- Entrevista realizada a Nicolás Prividera el 03/01/2018 en el bar del Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini.
- Entrevista realizada a Emiliano Bustos el 10/11/2017 en el bar del Centro Cultural Haroldo Conti.
- Entrevista realizada a Andrea Suárez Córica el viernes 29/09/2017 en su domicilio.
- Entrevista realizada a Leopoldo Dameno el 23/03/2018 en el bar del Pasaje Dardo Rocha.
- Entrevista realizada a Fernando Alfón el 06/04/2018 en Supermercado de libros.
- Entrevista realizada por mail a María Ester Alonso Morales el 04/04/2018.
- Entrevista realizada a Alejandra Szir el 02/11/2018 en una oficina de Lita Stantic Producciones.

Documentos

- Revista *H.I.J.O.S.* n°1, La Plata, setiembre-octubre 1996.
- Revista *H.I.J.O.S.*, La Plata, n°2, La Plata, setiembre 1997.
- Revista *H.I.J.O.S.*, La Plata, n° 3, La Plata, setiembre 1998.
- Folleto “¿Qué esperamos de H.I.J.O.S. Respuestas de algunos compañeros”, La Plata, circa 1995.
- Folleto “Carta a mis padres”. La Plata, 1999.
- Folleto “Carlos Ernesto Castillo Torturado”, La Plata, 1998.
- Folleto sin título con motivo del asesinato de Teresa Rodríguez, La Plata, 1997.
- Folletos del Ciclo de Cine Latinoamericano organizado por la Comisión de Contención, redactados por Fernando Martín Peña, La Plata, 1996-1997.
- “Carta abierta a hij@s de militantes argentinos exiliados”, noviembre de 2006. Disponible en: https://www.nodo50.org/exilioargentino/cambio2013CEAM/2006/2006_Diciembre/carta_abierta_a_hij.htm

Películas

- Back to the future*. Dirección: Robert Zemeckis, Estados Unidos, 1985.
- Cazadores de utopías*. Dirección: David Blaustein, Argentina, 1996.
- Cordero de Dios*. Dirección: Lucía Cedrón, Argentina, 2008.
- Cuatreros*. Dirección: Albertina Carri, Argentina, 2016.
- Diario de la primera vez*. Dirección: Lucrecia Bonetto y Martín Bastida, Argentina, 2002.
- (H)Historias cotidianas*. Dirección: Andrés Habegger, Argentina, 2001.
- Infancia clandestina*. Dirección: Benjamín Ávila, Argentina, 2011.
- El (im)posible olvido*. Dirección: Andrés Habegger, Argentina, 2016.
- El padre*. Dirección: Mariana Arruti, Argentina, 2016.
- Encontrando a Víctor*. Dirección: Natalia Bruchstein, Argentina, 2004.
- Eternal sunshine of the spotless mind*. Dirección: Michel Gondry, Estados Unidos, 2004.
- Juan, como si nada hubiera sucedido*. Dirección: Carlos Echeverría, Argentina-Alemania, 1987.
- La sonrisa del negro*. Dirección: Matías Moreno, Argentina, 2012.

Los rubios. Dirección: Albertina Carri, Argentina, 2003.

M. Dirección: Nicolás Prividera, Argentina, 2007.

Montoneros, una historia. Dirección: Andrés Di Tella, Argentina, 1994.

Papá Iván. Dirección: María Inés Roqué, Argentina-México, 2000.

Perfume: The story of a Murderer. Dirección: Tom Tykwer, Alemania-España-Francia, 2006.

Ricordis. Dirección: Juan Aiub, Argentina, 2003.

The swimmer. Dirección: Frank Perry-Sidney Pollak, Estados Unidos, 1968.

Tierra de los padres. Dirección: Nicolás Prividera, Argentina, 2011.

Trelew. La fuga que fue masacre. Dirección: Mariana Arruti, Argentina, 2004.