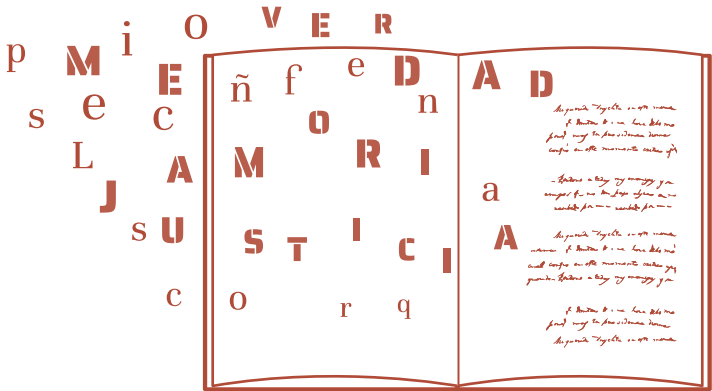


Entre los libros de
la buena **MEMORIA**

Emiliano Tavernini

Memorias salvajes

Edición, poesía y política
en torno al pasado reciente argentino



FaHCE
FACULTAD DE HUMANIDADES Y
CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA



UNIVERSIDAD NACIONAL DE MISIONES

EDICIONES **UNGS**



Universidad
Nacional de
General
Sarmiento



Emiliano Tavernini

Memorias salvajes

**Edición, poesía y política
en torno al pasado reciente argentino**

FaHCE
FACULTAD DE HUMANIDADES Y
CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

U^{nm}
UNIVERSIDAD NACIONAL DE MISIONES



Universidad
Nacional de
General
Sarmiento

Esta publicación ha sido sometida a evaluación interna y externa organizada por las instituciones editoras.

Corrección: María Valle (UNGS)

Diseño gráfico: Andrés Espinosa (UNGS)

Maquetación: Delia Contreras

Queda hecho el depósito que marca la Ley 11723

Impreso en Argentina

©2023 Universidad Nacional de La Plata, Universidad Nacional de Misiones, Universidad Nacional de General Sarmiento

Colección Entre los libros de la buena memoria

Tavernini, Emiliano

Memorias salvajes : edición, poesía y política en torno al pasado reciente argentino / Emiliano Tavernini. - 1a ed. - Los Polvorines : Universidad Nacional de General Sarmiento ; La Plata : Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación ; Posadas : Universidad Nacional de Misiones, 2023.

Libro digital, PDF - (Entre los libros de la buena memoria / 32)

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-630-699-7

1. Historia Política Argentina. 2. Memoria. 3. Dictadura Militar. I. Título.

CDD 320.0982



Licencia Creative Commons 4.0 Internacional
(Atribución-No comercial-Compartir igual)

La Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata, la Universidad Nacional de Misiones y la Universidad Nacional de General Sarmiento promueven la Colección de e-books “Entre los libros de la buena memoria”, con el objeto de difundir trabajos de investigación originales e inéditos, producidos en el seno de Universidades nacionales y otros ámbitos académicos, centrados en temas de historia y memoria del pasado reciente.

La Colección se propone dar a conocer, bajo la modalidad “Acceso Abierto”, los valiosos avances historiográficos registrados en dos de los campos de estudio con mayor desarrollo en los últimos años en nuestro país, como lo son los de la historia reciente y los estudios sobre memoria.

Colección Entre los libros de la buena memoria

Directores de la Colección

Gabriela Águila (CONICET-UNR)

Jorge Cernadas (UNGS)

Emmanuel Kahan (CONICET-UNLP)

Comité Académico

Daniel Lvovich (UNGS-CONICET)

Patricia Funes (UBA-CONICET)

Patricia Flier (UNLP)

Yolanda Urquiza (UNaM)

Marina Franco (UNSAM-CONICET)

Silvina Jensen (UNS-CONICET)

Luciano Alonso (UNL)

Emilio Crenzel (UBA-CONICET-IDES)

Comité Editorial

Andrés Espinosa (UNGS)

Verónica Delgado (UNLP)

Nélida González (UNaM)

Índice

Agradecimientos.....	11
Introducción	13
PRIMERA PARTE. El proyecto editorial Los Detectives Salvajes (2007-2015)	41
Capítulo 1. Los Detectives Salvajes (2007-2015).....	43
José María Pallaoro y Libros de la Talita Dorada (1998)	44
Un territorio de memorias. La colección Los Detectives Salvajes (2007-2015)	54
La construcción de un archivo poético de los setenta	69
La democratización del archivo y las poéticas archivísticas.....	96
Capítulo 2. Los Detectives Salvajes en el campo de la poesía contemporánea: límites, tensiones y polémicas	107
La politización de la poesía.....	108
La poetización de la política	136
SEGUNDA PARTE. Poéticas de hijos e hijas de militantes políticos perseguidos.....	151
Capítulo 3. Los hijos poetas	153
El laboratorio poético. Juan Aiub.....	157

Pasajera en trance. María Ester Alonso Morales.....	171
(No) manifiesto por un arte mutante.	
Nicolás Prividera.....	182
Capítulo 4. Los poetas hijos	205
Por una poesía menor. Julián Axat	206
Y los hijos con ira tuvieron padres con ira y abuelos de fuego. Emiliano Bustos.....	240
Una voz profanatoria regresa del exilio. Pablo Ohde ...	257
Conclusiones.....	273
Bibliografía.....	283
Bibliografía literaria citada.....	283
Bibliografía teórico-crítica citada.....	287
Entrevistas.....	308
Documentos	308
Films.....	308

Para Vera y Renata, por el amor y la alegría de todos los días.

Para los hijos.

Agradecimientos

La escritura de este trabajo fue posible gracias al apoyo de la beca PROFOR del Ministerio de Educación de la Nación y a la Beca Interna Doctoral del Conicet. Está compuesto de muchas voces que ayudaron, sostuvieron, criticaron, corrigieron y dialogaron con el autor durante su proceso de escritura. Quiero agradecer especialmente:

- a 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 investigación 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 porque 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

Príncipi, 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 sus 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 Córica 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 muy especialmente a Anabela, 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.

Introducción

*La literatura no es tanto un asunto de la historia literaria como
un asunto del pueblo.*
Franz Kafka, *Diarios* (1911)

Cesárea Tinajero es el horror.
Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes* (1998)

Este libro 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, dinámica y huidiza, por lo tanto, es preciso considerar la literatura, y en particular la poesía, al modo de 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 hijos e hijas de militantes políticos perseguidos antes y durante la última 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.¹

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 democrática 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,

1 La propia definición de la categoría “hijos/as” 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 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” (2017a: 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 a partir de lecturas divergentes que realizaron ambos grupos de las políticas de derechos humanos impulsadas por los gobiernos kirchneristas. En esta tesis preferimos seguir hablando de hijos, madres y abuelas y en todo caso aclarar a qué grupo hacemos alusión, en primer lugar, porque consideramos que es una forma de no olvidar la catástrofe que produjo el genocidio, cuyos efectos, más allá de los 40 o 50 años transcurridos, seguirán 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 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)” (1983: 139). Más allá de los rechazos que pueda llegar a producir en los sujetos en cuestión, sobre todo en los mismos hijos, que deben seguir definiendo su identidad en relación con 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.

incorpora críticamente en las ciencias sociales aquellas experiencias, sentidos y discursos de los sectores alternativos o 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 ochenta, podemos señalar una emergencia en nuestro país a mediados de los años noventa, cuando se produce un desplazamiento de los problemas políticos e institucionales relacionados con la 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 y 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 Pollak, Yosef Yerushalmi, Jacques Derrida, Andreas Huyssen, Paul Ricœur, 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 o 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, como señalan Kahan y Lvovich (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. Como lo expresa Andreas Huyssen: “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”

(2002: 17).² 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 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 impunidad.³

Otro nudo problemático importante, ya sobre el final de 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. Este debate había sido propiciado por

2 Algo similar ocurrirá en la década de los noventa 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).

3 Se conoce como leyes de impunidad a una serie de leyes y decretos que redundaron en la impunidad para los perpetradores. La Ley 23492 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 23521 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. Estas leyes fueron complementadas por “los indultos” del presidente Carlos Menem, una serie de diez decretos sancionados entre el 7 de octubre de 1989 y el 30 de diciembre de 1990 que indultaron a más de 1000 personas, entre ellos los miembros de las Juntas condenados en 1985, los civiles y militares que cometieron crímenes de lesa humanidad durante la dictadura, pero también a algunos líderes de las organizaciones guerrilleras que todavía se encontraban presos o exiliados por el Decreto 157/83 del gobierno de Alfonsín.

Saúl Friedländer en la Universidad de California, en 1990, y tuvo en Fernando Reati un introductor temprano en nuestro país 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 la compilación de Marcelo Brodsky *Memoria en construcción. El debate sobre la ESMA*. 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?” (2005: 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”, compuesta por doce volúmenes editados por Siglo XXI de 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), llevada adelante por Beatriz Sarlo, Hugo Vezetti, Oscar Terán, Leonor Arfuch, María Teresa Gramuglio y Carlos Altamirano, entre otros; *El ojo mocho* (1991-2008), que publica artículos de Horacio González, Eduardo Rinesi, Graciela Daleo, Christian Ferrer, Guillermo Korn, María Pia López, entre tantos otros;⁴ y *Confines* (1995-2010), integrada por Nicolás Casullo, Alejandro Kaufman, Eduardo Grüner, Ricardo Forster, Héctor Schmukler y Oscar del Barco. 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;

4 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.

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.

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 a *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 la primera década del siglo XXI.

¿Cómo podemos pensar la literatura como 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 con este tipo de indagaciones y búsquedas, el vínculo entre literatura y memoria se convierte en un terreno cargado de potencialidades, en la medida en que 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 previamente 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 memoria atravesados por la violencia estatal se apela, como en los comienzos de todo arte, a la fuerza evocativa de lo innombrable. 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 recordar su pasado” (Escobar *et al.*, 2015: 10).

Una de las particularidades de la generación de hijos e hijas de desaparecidos/as y asesinados/as 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, 2009; Cueto Rúa, 2008; Allende y Quiroga, 2015). A partir de esto, y a la luz de los debates en torno al concepto de posmemoria de Marianne Hirsch (2015), 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 *Mi abuelo no era nazi. El nacionalsocialismo y el Holocausto en la memoria familiar* (2012), Welzer *et al.* han planteado la diferencia que se establece 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, 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 desobjetivante de la poesía y el verosímil histórico, testimonial, que plantea la noción de memoria.

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 Córica, Martín Gambarotta, Alejandra Szir y Emiliano Bustos, publicaron sus primeros libros en el transcurso de la década de los noventa en editoriales relativamente prestigiosas – Gambarotta fue un caso atípico por su temprana consagración–,⁵ es

5 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 Rodolfo Fogwill.

posible advertir la publicación cada vez más sostenida de poemarios desde 2001 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 ochenta, 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 integran este proyecto editorial recién están siendo estudiados por la crítica, propongo abordar el proyecto de manera exhaustiva, haciendo foco específicamente en las poéticas de hijos de militantes políticos perseguidos en la década del setenta y en las lecturas que realizan de la tradición literaria argentina.

Este trabajo se nutre de los enfoques presentes en el campo de los estudios sobre la memoria y el pasado reciente en la 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 Elizabeth Jelin (2002) y Ludmila Da Silva (2009 [2001]) resultan centrales para indagar en las formas en que los recuerdos individuales ocurren en una puesta en funcionamiento de redes relacionales sociales, institucionales y grupales, y cómo estas están inmersas en narrativas colectivas, reforzadas por rituales y conmemoraciones que nos permiten 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 solo 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 indiosociabilidad 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 este no tiene *a priori* conciencia de que este encadenamiento de secuencias temporales puede tener significado para él” (Candau, 2002: 116). Del trabajo precursor de Jelin (2002) retomaremos la idea de “trabajos de memoria”⁶ para dar cuenta de los procesos de reconstrucción de identidades individuales y colectivas en socieda-

6 Esta noción ya está presente en René Käs cuando dice que el trabajo de la memoria debe articular tres planos de esta: el del sujeto en la singularidad de su historia, el de los grupos transubjetivos que sostienen nuestra identidad y nuestras pertenencias, y el que denomina “de la especie”, una herencia arcaica de la humanidad. Según Käs, solo 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 de que no sea falsificada por un discurso o pacto denegativo” (1991: 163).

des que emergen de períodos de violencia genocida y la necesaria concepción de estas como plurales y como 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 los y las poetas y los proyectos editoriales que impulsaron, pero también sobre distintos dispositivos en los que, a lo largo de los años, fueron publicando sus versos hijos e hijas de militantes perseguidos en los setenta. 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. 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 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, 2019) o narrativa, que examinaremos a continuación.

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 audiovisual,⁷ teatral,⁸ narrativo,⁹ fotográfico¹⁰ o pictórico¹¹ es la pre-

7 *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, e *Infancia clandestina* (2012), de Benjamín Ávila.

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

9 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* (2007), *Los topos* (2008) y *Las chanchas* (2014), de Félix Bruzzone; *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 creés que sos?* (2012), de Ángela Urondo Raboy; *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 políticos: *La casa de los conejos* (2008), *Los pasajeros del Anna C* (2012) y *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, y *Una muchacha muy bella* (2012), de Julián López. Es interesante señalar el corte generacional y caprichoso que propone esta clasificación bastante extendida en los trabajos académicos. Novelas como *El secreto y las voces* (2002), de Carlos Gaxerero, o *A veinte años, Luz* (1999), de Elsa Osorio, no entrarían más allá de que sus personajes sean hijos de desaparecidos y sean más cercanos en edad a Jeanmarie.

10 *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.

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

sencia 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 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 o de simple narcisismo, 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 incomprensión 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, 2004a; Drucaroff, 2011), reflexiones que también encontramos en los poemas 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 este libro. Haremos hincapié en los trabajos de Merbilháá (1997), Badagnani (2013a, 2013b, 2014), Daona (2015), Logie (2015), Logie y Bieke (2015), Peller (2009, 2015, 2016), Rosende (2015), Allende y Quiroga (2015), Souto (2016), Cattarulla (2016), Chiani (2016), Plotnik (2016), Mandolessi (2016), Fandiño (2016) y Basile (2016, 2017a, 2017b, 2017c).

Es relevante el trabajo de Merbilháá (1997) si tenemos en cuenta la fecha de su publicación, porque resuelve, en la reseña que realiza a propósito del libro de Andrea Suárez Córca *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” (Merbilháá, 1997: 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 la medida que 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 que producen pactos de lectura ambiguos con el lector (Badagnani, 2013; Logie, 2015; Chiani, 2016; Peller, 2016; Basile, 2016; Fandiño, 2016).

Destacamos en Badagnani (2013a) 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 restos se convierte en un terreno de disputa con viejos militantes, organismos de derechos humanos e 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 3 haremos alusión a la lectura en clave referencial que, por lo general, la crítica ha realizado de la novela *La casa de los conejos* (2008), de Laura Alcoba, mientras rehuye abordar el problema que plantea la revictimización de una víctima que opera en el texto y lo estructura, incorporándose de esta manera dentro de la tradición del tópico de la traición (Longoni, 2007). En otro trabajo, Badagnani (2013b) 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” (Basile, 2016: 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, 2017a). 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, un problema metodológico que lleva, en algunas ocasiones, a tratar como original o novedosas cuestiones ya elaboradas en la tradición literaria. Por su parte, Chiani (2016) no solo 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 setenta con las nuevas formas de asociación LGTTBQI.¹² 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 dentro de un fenómeno más amplio que, con Arfuch, denominamos “giro autobiográfico”; en segundo término, es interesante la perspectiva

12 Podría discutirse su afirmación acerca de que los escritos de hijos “son textos no subordinados a la funcionalidad primordial de transmisión de memoria” (Chiani, 2016: 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.

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 (2017b y 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 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 veinte años de democracia. Si bien la periodización se centra en los estudios de Beatriz Sarlo (1987) y Miguel Dalmaroni (2004a), 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 como configuraciones de escritura no tan pegadas a un momento histórico específico, como propone Mandolessi (2016).¹³ Sí consideramos productivo, al igual que los autores, analizar la emergencia de las voces de la generación de hijos en el transcurso de la primera década del siglo XXI como expresión de una nueva estructura de sentir, en términos de Raymond Wi-

13 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.

lliams. En este libro, 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 padres.¹⁴

Daona (2015) intenta demostrar, en su tesis doctoral, que las narrativas sobre los años setenta en la 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 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” (Daona, 2015: 18). Ahora bien, entendemos que la literatura autobiográfica o autoficcional excede el marco de lo producido para abordar los setenta (aquí coincidimos con Badagnani, 2013b) 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 como un “rasgo de época en donde lo biográfico ocupa un lugar predominante” (2015: 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: la de los militantes, la de los testigos y la de los hijos dan cuenta de las diferentes “poéticas de la memoria” que ofrecen. Por otra parte, para la autora, cada poética particular no solo 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

14 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 esta. 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.

con el 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.

Fandiño (2016) utiliza, al igual que Daona, un agrupamiento de novelas sobre los setenta en series, solo 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, lo autobiográfico y lo 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)” (Fandiño, 2016: 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 de hijos de militantes, sobrevivientes, exiliados, colaboracionistas, represores o miembros de una sociedad civil indiferente.¹⁵ 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 esta “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

15 Entre los libros que menciona, encontramos *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, y *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.

del legado, permite conjurar algunas manifestaciones caducas de la memoria colectiva ya institucionalizada” (Logie y Bieke, 2015: 22).

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 específico,¹⁶ 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, como lo analizaremos en el capítulo 3 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 este trabajo 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

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

el origen en muchos casos del vínculo con la literatura.¹⁷ 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. 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 estadounidense a partir de la publicación, en 1975, de *Living after the Holocaust*, de Lucy Steinitz, 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. 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-invirtiéndolas con formas de expresión estética y de mediación familiar enriquecedora” (2015: 58). 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, ritornelos 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 esta no es la ontología de toda memoria.

Luz Souto propuso, entonces, para discutir con la categoría de posmemoria y con la idea de segunda generación que esta implica, pensar la particularidad de los hijos a partir de la noción de intermemoria: en la medida en que son memorias entre o en medio de dos

17 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.

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” (2016: 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’” (ibíd.: 206).

En las producciones que estudiamos, 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 desobjetivación, permiten extender el propio cuerpo como un gesto de acercamiento a las experiencias de los padres. Consideramos 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 encontramos casos específicos (cuentos, poemas, películas) en los que ellos 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. En este sentido, creemos que lo que predomina en estas producciones es una de las variedades de compuestos de sensación que Deleuze y Guattari 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 solo es ya de ‘energías’” (1995: 169). Teniendo en cuenta esta “energía” que producen, podríamos definir las también como “memorias abracivas”,¹⁸ en el sentido de que dan calor, producen un

18 Derivamos este neologismo del verbo “abrazar” y se diferencia del adjetivo “abrasivo”, el cual deriva de “abrasión”: acción de desgastar un material por fricción. “Abrasive”, además, cuando se utiliza como calificativo de seres humanos reviste una valoración negativa, dado que denota capacidad de irritar, herir o provocar discordia en otras personas, todo lo contrario de la experiencia amorosa que rastreamos en los poemas del corpus. Una propuesta inicial contemplaba la posibilidad de unir en un mismo adjetivo: “abrazo” y “abrasar”, bajo la forma “abrasibas” (donde la “b” evitaría la homofonía con “abraciva”), optamos por descartarla para no forzar demasiado la norma gramatical. Sin embargo, transmite de manera más efectiva la

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 en su reconstrucción archivística se vivencia indirecta y anacrónicamente. Ángela Urondo Raboy lo formula sintéticamente: “Soy mi madre que aún me abraza” (2012: 216).

Camilla Cattarulla 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” (2016: 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” (ibíd.: 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, devolverles 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.

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 (2004b) que, en el intento por reconstruir

idea de fusión, energía y luz que plantea el concepto, dado que, semánticamente, el abrazo permitiría pensar en dos memorias diferenciadas. Por otra parte, en poesía castellana encontramos una larga tradición en la utilización homófona de verbo y sustantivo, por ejemplo: “Que al amor verdadero no le olvidan el tiempo ni la muerte. Escribe en seso”, de Lope de Vega; o también, del mismo autor: “Tan vivo está el jazmín, la pura rosa, / que blandamente ardiendo en azucena, / me abraza el alma, de memorias llena, / ceniza de su fénix amorosa” (1989: 1381).

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 noventa, 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 noventa.

Vemos un intento de estudiar estas poéticas en su especificidad recién en los trabajos de Badagnani (2014), Reati (2015a, 2015b, 2017) y Pino (2017a, 2017b).¹⁹ Badagnani (2012) es la primera en abordar la colección *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, al analizar los conflictos que se plantean en la escritura entre las esferas de la política, los derechos humanos y la poesía. Para Badagnani, los editores “no prevén querer reivindicar la violencia, sino solo parodiar la escena de inocentización de sus padres” (2014: 51) y, en este sentido, pretenderían promover una interpretación heterodoxa o irónica de la militancia setentista como forma de elaborar un duelo.

Reati (2015a) 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).

19 En esta línea de trabajo se inscriben mis producciones anteriores: Tavernini (2016, 2017a, 2017b), al igual que este libro.

En esta 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, las 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 (2015b) 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* (2012), *subcutáneo* (2012) y *hubiera querido* (2010), en relación con una serie narrativa más amplia: Ángela Urondo Raboy, Raquel Robles, Laura Alcoba, Mariana Eva Pérez y Félix Bruzzone. Tanto Reati como Pino (2017a, 2017b) 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 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” (Pino, 2017b: 168). Discutiremos con estos trabajos en el capítulo 4, cuando nos ocupemos de los poemarios de Axat.

Por último, también contamos con una producción crítica realizada por los propios poetas estudiados, incluida 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 los comienzos del siglo XXI. 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” (Axat, 2017b: 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 Urondo, para enmarcar el debate con las voces hegemónicas de los noventa 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 estos en sus producciones.

A partir de lo expuesto, en este libro proponemos analizar una práctica editorial específica, la colección *Los Detectives Salvajes de Libros de la Talita Dorada* y la poesía escrita por hijos e hijas de militantes desaparecidos/as, asesinados/as o exiliados/as 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, el trabajo está dividido 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, analizamos la editorial en la que se desarrolla la colección Los Detectives Salvajes, Libros de la Talita Dorada, así como 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 sociocultural contemporáneo. También 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 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 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 2, 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 Bourdieu. En las tradiciones literarias que discuten los hijos poetas, pueden analizarse gestos de construcción de enemigos poéticos, como es el caso del cuestionamiento público que realizan a la poesía de los noventa. 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 sesenta de raigambre sartrreana (Gilman, 2013). Esto da lugar, 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 del libro, en los capítulos 3 y 4, analizamos 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 adoptadas y en las tradiciones literarias que reivindican, para comprender las rupturas y continuidades respecto de la denominada poesía de los noventa.

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 de 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 en el 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 Los Detectives Salvajes
(2007-2015)

Capítulo 1. Los Detectives Salvajes (2007-2015)

En junio de 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 genocida,²⁰ por los libros de hijos e hijas de militantes políticos perseguidos o asesinados, y también por producciones de otros autores nacidos durante la posdictadura.

Las acciones de memoria, 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 (2002) denomina una coyuntura particular de activación de

20 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” (2015: 83).

ciertas memorias en torno al pasado dictatorial. Pueden señalarse tres hitos fundamentales que vehiculizan la emergencia de esta nueva coyuntura, siempre promovida y acompañada por el movimiento de derechos humanos. 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 Escuela de Mecánica de la Armada (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, de 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, además, en los siguientes apartados, de qué forma los editores se vincularon con otros grupos o “guardianes de la memoria” que contribuyeron durante este período a la construcción de memorias en torno a lo acontecido durante la última dictadura-cívico militar.

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

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 (1959),²¹ comenzó siendo un proyecto

21 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 2 de mayo de 2016. Por pedido suyo las conversaciones no fueron grabadas.

artesanal con vistas a poder editar la propia obra. Recién hacia 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, con mayor 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 que, según Williams, “no se basan en ninguna afiliación formal, pero sin embargo están organizadas alrededor de alguna *manifestación colectiva pública*, tales como una exposición, presencia pública editorial o a través de un periódico o manifiesto explícito” (2015: 58). En 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 confluír 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.²² produjo un sentimiento de pertenencia y de identificación que excedía el propio proyecto editorial y que

22 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 impunidad. 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 3 de noviembre de 1994, en la ciudad de La Plata, del homenaje realizado en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo a los estudiantes de esa casa desaparecidos; 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 Universidad Nacional de La Plata, un grupo de excompañeros 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

resulta central para analizar las relaciones entre campo editorial, militancia política y escritura poética.

En 1998, luego de haber realizado un taller de encuadernación en el Club Atlético de City Bell, Pallaoro 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 espinayo* y varias plaquetas. El proyecto editorial reúne características que coinciden con las de las publicaciones alternativas del período. 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. Los primeros libros fueron diagramados, diseñados y encuadernados por el propio editor y solo en un segundo momento, con el abaratamiento de los costos a principios del siglo XXI, pasó a contratar una imprenta y a una diseñadora gráfica. El editor liga su práctica a determinados antecesores, 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 sesenta, 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 para 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. La editorial ha participado activamente, al menos en un comienzo, en la organización de los espacios alternativos para la difusión de publicaciones autogestivas como Feria del Libro Independiente y Autogestiva (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 ellos vínculos de solidaridad dados por el

más de 300 hijos de militantes asesinados con el objetivo de compartir experiencias, conocerse y organizarse para luchar contra la impunidad.

beneficio mutuo. 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 comunicación, 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. 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.

En lo que atañe al diseño de las publicaciones, este se percibe como tradicional en su diseño gráfico y tipografía, que podría compararse con la gráfica de Último Reino (1979-2009) o de Libros de Tierra Firme (1983-2008) en el caso de los poemarios, y en el caso de la revista, con *La danza del ratón* (1981-2001). Esto contrasta con la búsqueda de libros-objeto (o revistas-objeto, como la platense *La Grieta*, que surge en 1993) 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



Imagen 2. Diseño de cubierta de la revista *El espiniyo* (2005-2007)



En la actualidad, la editorial cuenta con tres colecciones: Tatuaje en el viento,²³ Mezcolanza²⁴ y Alrededores; Los Detectives Salvajes finalizó en 2015. A simple vista, se aprecia en el catálogo un espectro bastante heterogéneo que permite vislumbrar antes una cartografía de los intereses y vínculos del propio Pallaoro que un recorrido diseñado de acuerdo con 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 Belleza.²⁵ 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

23 Esta colección fue codirigida en algunos períodos por el poeta Carlos Aprea.

24 Mezcolanza y Alrededores figuran en el catálogo de la editorial que se reproduce, a modo de publicidad, en todos sus libros. La editorial aparece 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 Mezcolanza llevan en su tapa, como nombre de la editorial, “Cuadernos de la Talita Dorada”.

25 En el prólogo a *Son dos los que danzan*, Fernando Alfón cuenta como anécdota una frase que habría dicho Pallaoro en la presentación de *La camisa hawaiana*, 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” (Pallaoro, 2012: 10).

sesenta, las letras de rock y ciertas imágenes surrealistas que lo emparentan con el pulso lírico de Edgar Bayley.

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 se inician 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*.

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*, *Revista 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 eje central la agenda de los organismos de derechos humanos. Así, en la entrevista que le realizamos, 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 Porfiado.²⁶

26 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

Los vínculos entre ambas colecciones se vieron luego reflejados en los respectivos catálogos,²⁷ pero también en las actividades desarrolladas en el Centro Cultural de la Cooperación (Aldazábal es el coordinador del Espacio Literario Juan L. Ortiz), como presentaciones de libros, charlas con autores y, fundamentalmente, el Festival Latinoamericano de Poesía que ya va por su séptima edición.

Cuadro 1. Catálogo de la editorial Libros de la Talita Dorada

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 Silveti Paz, Roberto Themis Speroni, Horacio Preler, Horacio Castillo, Luis Pazos, Osvaldo Ballina, José Antonio Abdednur, Néstor Mux, Rafael Felipe Oterriño, 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

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).

27 El Suri Porfiado edita los poemarios *Cheetah* (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.

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 Juszeko	<i>Vivir en Villa Elisa</i>	2005	Alrededores
VV. AA. (Rodrigo Carmona, Juan Manuel Bellini, Estefanía Dubois, Luciano Raúl Lozano, Damián F. Lamberta, Javier Guiamet, Ayelén Fiebelkorn, Sofía Silva y Ramón D. Tarruella)	<i>Nueve ficciones para una fundación</i>	2007	Alrededores. Coeditado con Mil Botellas
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. Tarruella	<i>Baluceos (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>Vísteme 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 recobrados. 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 Perugini y José María Pallaoro)	<i>Mundo despierto 1. 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

Fuente: elaboración propia.

Consideramos 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 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, 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 algunas de las redes más representativas de poetas de los noventa.²⁸ Así es

28 La denominación de la tradición selectiva “poesía de los noventa” fue mutando en su significado a medida que avanzaba la década, de “la poesía del 90” utilizada por el editor José Luis Mangieri para referirse a los jóvenes que comenzaban a publicar a fines de los ochenta y que constituían una red de socialización previa a la creación de la revista *18 whiskeys*, la cual reunía a objetivistas y antilíricos sin distinción; hasta la definición que proponen en la segunda mitad de la década Martín Prieto y Daniel García Helder (1998) identificando dentro de la “poesía de los noventa” dos vertientes: la realista o rantifusa y la pop. A diferencia de estos autores, Emiliano Bustos (2000), al finalizar la década, consideraba que lo radicalmente nuevo dentro de esta “generación del 90” no residía tanto en las producciones de la primera mitad de la década, deudora del proyecto que desde los ochenta venía desarrollando *Diario de poesía*, como en las de la segunda, proponiendo que de existir algo denominado “poesía de los noventa” debería hacer alusión a las corrientes pop. Otros autores como Ana Porrúa o Edgardo Dobry, por el contrario, a partir de 2001 comienzan a centrar el análisis de la poesía de los noventa en la primera mitad de la década, en particular deteniéndose en la vertiente política que abre *poesía*.

que, por ejemplo, en un momento en el que 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.

A continuación, examinaremos 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.

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

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

com. En 2012, Selci, Mazzoni y Kesselman finalizan un largo proyecto de trabajo editorial y crítico que se propuso la inclusión, dentro de esta tradición reciente, de la formación Belleza y Felicidad. La transformación y la inestabilidad propia del significante “poesía de los noventa” también se relaciona con el modo en que los mismos poetas se apropian de un término ya legitimado para referirse con exclusividad al grupo del cual formaron parte (así lo detectamos en los filmes *La vida que te agenciaste* –2018– de Mario Varela e *Imagen Mala* –2017– de Sebastián Lingardi sobre Alejandro Rubio). No es casual que el proyecto más inclusivo, en el sentido de haber atendido a todas las corrientes que se desarrollaban en el presente, haya sido el de Arturo Carrera con la antología *Monstruos* (1998-2001), dado que el poeta formaba parte de una generación mayor que ingresó al campo mientras varios de los poetas seleccionados atravesaban su infancia o incluso todavía no habían nacido. Anahí Mallol (2003) recogió, en parte, la lectura de Carrera para pensar “la poesía de los noventa” y dio el pie para un primer intento de estabilización del corpus mediante el intento de romper la división dicotómica entre realismo y pop, tarea que se constituyó en un antecedente para la tendencia de borramiento de las diferencias entre las diversas propuestas que se promueve en el siglo XXI.

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, dejalo, 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 Axat, 26/2/2018).

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. 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).

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 noventa, 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 Suárez 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. Además, edita 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 política, 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* (con presentación de Leónidas Lamborghini) en 2001, de Emiliano Bustos, o *Suecia* (con presentación de Delfina Muschiatti) 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, en el número 10 de 2004 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, libro 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 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 editorial 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),²⁹ *Mi libro enterrado* (2014) de Mauro Libertella (hijo de Héctor Libertella y Tamara Kamenszain); pero también un texto fundamental de crítica de los sesenta, *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 su hijo); 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 Universidad Nacional de La Plata (UNLP) desa-

29 Su madre, Diana Oesterheld, militaba en Montoneros y fue secuestrada el 7 de agosto de 1976 en San Miguel de Tucumán, estando embarazada de seis meses. Abuelas de Plaza de Mayo todavía busca a su hijo o hija nacida en cautiverio alrededor de noviembre de 1976. Raúl Araldi, su padre, fue asesinado en una cita “envenenada” en agosto de 1977, en Tucumán.

parecida Graciela Pernas Martino y de *Banderas reunidas* del poeta y militante gremial de YPF también detenido-desaparecido, 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 como proyectos aislados.³⁰

El propósito de contribuir a la construcción de memoria desde la edición emparenta a sus impulsores con la definición más general que Jelin propone de los “emprendedores de memoria”, caracterizados por la creatividad y la novedad discursiva: “... como sujetos que se involucran en su proyecto pero también comprometiendo a otros, generando participación y unas tareas organizadas de carácter colectivo” (2002: 48). La agencia de estos sujetos no representa el pasado, sino que lo incorpora performativamente³¹ 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: “Los actos corporalizados y representados generan registros y transmiten conocimiento” (2016: 57).

30 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.

31 Desde los Estudios de la Performance que surgen en Estados Unidos a fines de la década del sesenta, a partir de las investigaciones en las áreas de teatro y artes visuales, Diana Taylor 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” (2016: 50).

Repuestos a la esfera pública, estos escritos funcionan al modo de “territorios de memoria”, como propone Ludmila Da Silva,³² 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” (2002: 22). Estas prácticas, en casos como el que 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 como conquista, desplazamiento a lo largo del tiempo, variedad de criterios de demarcación, de disputas, de legitimidades, derechos, ‘soberanías’” (ídem).

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 realzar las presentaciones de los poemarios en lugares simbólicamente representativos de la vida de los poetas, por ejemplo, *aquello que no existe todavía* (2013), de José Carlos Coronel, fue presentado en una esquina de la ciudad de Tucumán en la que durante los setenta tuvo su sede la Juventud Peronista en la que militaba Coronel.³³ El terri-

32 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, etcétera. 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, 2002: 22).

33 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: 73).

torio de memorias posibilita la puesta en escena de una pluralidad de verdades (Da Silva, 2002: 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 reapropiaciones 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.

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 la búsqueda y el duelo. Propició 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. Unos 50 ejemplares quedarían para difusión gratuita en medios, universidades, museos y bibliotecas. Los 250 ejemplares restantes se entregarían en consignación en lugares de venta al público: librerías, centros culturales, etcétera. Durante la entrevista, Axat observó: “Los libros los bancábamos Juan y yo con las indemnizaciones que teníamos, el salario

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 (ATE) en Capital Federal; *la niña que sueña con nieves* (2014) de Luisa Marta Córca fue presentado en la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de La Plata. *Cuando seas grande* (2011) de Luis Elenzvaig nunca fue presentado por un conflicto que tuvieron los editores con uno de los impulsores de la edición, Claudio Pandolfi, secretario de Derechos Humanos del Colegio de Abogados de Lomas de Zamora.

que teníamos y una partecita que pedíamos a los compañeros o a los hijos que aporten, y si no con la venta del libro después recuperábamos. Todo de nuestro bolsillo” (entrevista a Axat, 26/2/2018).

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, 2011a: 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 (Axat y Aiub, 2007).

Aunque los editores consideran que “la colección no busca dar con niveles de excelencia, predomina el valor historiográfico y memorialístico-afectivo por sobre exigencias estéticas” (idem), 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” (2009: 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,³⁴ que recibieron las

34 Uno de los procedimientos más frecuentes rastreados en las poéticas de hijos e hijas 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 noventa 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

generaciones de la posdictadura respecto de ese pasado silenciado, negado o tergiversado.

Proponemos definir sus consecuencias sociales como “catástrofe identitaria”, siguiendo la conceptualización de “catástrofe social”, de Puguet (1991), y de “catástrofe del sentido”, de Gabriel Gatti (2011). En el marco de lo que Daniel Feierstein denomina “práctica social genocida” y sin acuñar los términos de “trauma social” o 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 Puguet, y la fractura de sentido expresada en la utilización del lenguaje que propone Gatti. Al afectar el lenguaje, el genocidio alteró de manera perversa los materiales léxicos a partir de los cuales los sujetos elaboran sus narraciones identitarias. 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 escritos, por ejemplo, en las modulaciones y formalizaciones que encuentran en sus proyectos literarios para reconstruir un lenguaje corrompido, vejado. Consideramos que el concepto de trauma resulta insuficiente para abordar 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.

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

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 inscripta en la categoría de trauma. De esta manera, hasta que la sociedad no deje de renegar de su historia, no dejará de reproducirse, en el interior de la familia, el pacto denegatorio (Kordon y Edelman, 2007) que lleva al silencio, la negación, el baluceo, la imposibilidad de decir. Un proceso constante en las poéticas de hijos e hijas de selección léxica, reemplazo sinonímico o utilización paródica de la lengua, propia de las esferas de uso del movimiento de derechos humanos, darán cuenta de estos problemas.

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 veinte 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 que 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 de manera crítica para poder pensar en un recambio generacional. En consonancia con esta idea, escribe Paula Aguilar 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 (2015: 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 Urondo y con la romántica de los poetas revolucionarios de la guerrilla argentina; con los poetas peronistas de la resistencia después del 55, 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 (Dameno, 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 *cálculo*, 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).

Cuadro 2. 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>	2012
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

Fuente: elaboración propia.

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 solo 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, 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 noventa. Santiago Cueto Rúa (2010) describió estas tres orientaciones a partir de las denominaciones de “dos orígenes” (hijos de desaparecidos y asesinados), de “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 2006.³⁵

35 De acuerdo con las estadísticas elaboradas por la Procuraduría de Crímenes contra la Humanidad del Ministerio Público Fiscal, al 24 de junio de 2020, hubo un total de 3316

Significativamente, el proyecto editorial fue acompañando de alguna forma los juicios, si se tiene en cuenta que el primer título, *versos aparrecidos*, fue publicado en junio de 2007, entre la condena de Miguel Etchecolatz (19 de septiembre de 2006) y de Christian Von Wernich (9 de octubre de 2007). 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 pasado. Con la utilización de esta 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 del movimiento 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, cursivas en el original).

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

personas investigadas por crímenes de lesa humanidad, según la máxima situación procesal alcanzada, de las cuales 995 han sido condenadas. La cifra desagregada consta de 605 procesados, 540 imputados, 181 con falta de mérito, 162 absueltos, 91 sobreseídos, 71 indagados y 26 prófugos. Asimismo, fallecieron 645 personas vinculadas al juzgamiento de los crímenes cometidos durante la última dictadura cívico-militar. Datos recuperados de <https://www.fiscales.gob.ar/lesa-humanidad/estado-actual-del-proceso-de-juzgamiento-263-causas-estando-etapa-de-instruccion-y-67-aguardan-por-el-inicio-del-juicio/>.

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 y los campos concentracionarios y de exterminio (como veremos en el próximo capítulo) 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.

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 las que los editores dieron por finalizada la colección, en su volumen n° 20, puede relacionarse con la idea de Derrida 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” (1997b: 22).

La construcción de un archivo poético de los setenta

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 a Aiub, 9/3/2018).

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 treinta poemas escritos por su padre. Dado que son muy pocos los poemas que tienen tachaduras o correcciones y la letra es muy prolija, realizando un improvisado pero meticuloso trabajo filológico, Juan concluyó que se encontraban ante un escrito pasado en limpio de versiones

previas. Incluso existen conjeturas de que, en el allanamiento, los grupos de tareas se llevaron otros cuadernos con más poemas.³⁶

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, la de los militares que no destruyeron lo que consideraban intrascendente; sin embargo, los cuadernos que sí robaron son un archivo literario que, como huella, sus hijos aún ansían reponer. Esto nos lleva a pensar en lo que señala Miguel Dalmaroni a propósito de Arlette Farge cuando dice: "... '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, 2009: 11).

Juan Aiub decide, finalmente, publicar, a principios de 2007, con motivo del treinta aniversario de la desaparición de su padre, los poemas en formato digital y difundirlos por medio de una página web. El título del dominio era *Versos aparecidos*. Posteriormente, en el mes de marzo, contacta a Julián Axat, amigo y compañero de H.I.J.O.S., para que escribiera el prólogo de la publicación de los poemas en internet. Él intercede en el envío de los poemas a José María Pallaoro, quien acepta rápidamente la propuesta y ofrece su editorial para crear la colección Los Detectives Salvajes, que sería dirigida por Aiub y Axat.³⁷ Otro de los posibles destinos de la colec-

36 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 noventa intentó ocultar en el nicho de la historia e intervenir en los silencios y las complicidades que al día de hoy se reproducen en los pueblos del interior.

37 En palabras de Axat, él se había acercado a La Talita Dorada y a Pallaoro a partir de su colaboración en El espiñino 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

ción 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* (2005) en la colección Zama y *médium* (2006):

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, 26/2/2018).

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 Julián Axat en la Facultad de Humanidades el 5 de octubre de 2015, le pregunté sobre el motivo de la elección de la editorial 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, con una primera edición de 500 ejemplares, fue finalmente publicado en julio de 2007 con el nombre de *versos aparecidos* y contó con un prólogo de sus hijos Ramón y Juan Aiub. 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.

sabía de qué tema, entonces un día le fui con la idea de armar esto. Un poco eso” (entrevista a Axat, 26/2/2018).

Un antecedente destacado por los editores como posible influencia en 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);³⁸ esta última servirá para el hallazgo, por parte de Axat y Aiub, de los poemas inéditos del periodista y poeta Jorge Money,³⁹ publicados en el cuarto volumen.

En *Palabra viva* se publicó un caligrama inédito de Jorge Money que simula el cuerpo de su mujer embarazada. Según recuerda Gonzalo Chaves, citado por Lalo Painceira 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 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 Sociedad de Escritoras y Escritores de la Argentina (SEA) el poema dedicado a su hijo, y descubren que este contaba con una carpeta de poemas

38 Dice Juan Aiub a propósito de la lectura de *Palabra viva*: “Ese libro fue una piedra fundamental para nosotros, pero queríamos irnos de ese esquema más testimonial y llevarlo a un plano más poético y seleccionar lo que era poesía de lo que era prosa y ver qué material había además de eso poco que se publicaba en *Palabra viva*” (entrevista a Aiub, 9/3/2018).

39 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.

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 solo 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 de 1967, habitando un umbral entre la figura del intelectual comprometido y el intelectual revolucionario (retomando la conceptualización de Claudia Gilman, 2013). Son poemas en los que todavía la moral revolucionaria no anula el hedonismo pequeño-burgués, “la exploración en los trazos del yo poético involucra, entonces, todos los aspectos y facetas más complejas de la realidad del hombre, como si la vida en su totalidad lograra su sentido más cabal mostrando las inquietudes, las dudas, los anhelos y apetencias, los aspectos paradójicos del ser humano” (Alle, 2011: 106). Teresa Basile denomina “intelectual armado” a esta figura que se 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 arena 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 (2015: 43).

Las características retóricas de estas escrituras vehiculizan la inyectiva 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 poemas 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” (Money, 2009: 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” (2007: 51). En “El poema”, Money superpone poesía y divinidad para optar por sus contrarios terrenales, antilirismo y militancia revolucionaria: “Para iluminarte / me encendí en estrellas. / Pero yo no canto al cielo. / Le canto al charco / que me devuelve / mi imagen de barro” (2009: 35). El anticlericalismo y la sublevación del yo lírico encuentra en las imágenes de *Una temporada en el infierno* (1873), de Arthur Rimbaud, un modelo para expresar esa transformación hecha de barro y plegarias, de charcos y diatribas.

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 solo con el / voluntarismo el ir de aquí para allá el odio y el amor / juntos en cada palabra o en cada mirada / si alcanza con el optimismo o el querer limpiar / a medio mundo / si alcanza la puteada la bronca / esas son las dudas / hasta donde llega el optimismo / qué hay más allá de una teoría revolucionaria / qué es lo que espera y si no espera nada / uno se pregunta para qué carajo morir por amor (Aiub, 2007: 25-26).

Los poemas de la libreta se formulan en un espacio de total desnudez del individuo, abierto a todas las reservas y todas las dudas según una tradición intimista o confesional de la poesía, frente a un sentido monolítico articulado en torno al compromiso político. Las tensiones entre la moral revolucionaria y la división social del trabajo en la sociedad burguesa forman parte de esa experiencia del yo lírico que se pone en tensión en el poema. De hecho, este se organiza a partir de proposiciones enfrentadas: amor/odio, optimismo/pesimismo, certeza teórica/dudas en la praxis, etcétera.

En el segundo poemario recuperado, el sexto dentro de la colección, *siempre tu palabra cerca*, 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” (2010: 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 con su hijo de apenas un año y a otro compañero, 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 este 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 marzo.⁴⁰ 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”,⁴¹ 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, su elección: “Me sentí absolutamente comprendido en estas palabras que rompen toda temporalidad”.⁴²

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

40 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” (2013: 161-162).

41 “Quisiera que me recuerden / sin llorar ni lamentarse, / quisiera que me recuerden / por haber hecho caminos, / por haber marcado un rumbo, / porque emocioné su alma, / porque se sintieron queridos, / protegidos y ayudados, / porque nunca los dejé solos, / porque interpreté sus ansias, / porque canalicé su amor. / Quisiera que me recuerden / junto a la risa de los felices, / la seguridad de los justos, / el sufrimiento de los humildes. / Quisiera que me recuerden / con piedad por mis errores, / con comprensión por mis debilidades, / con cariño por mis virtudes. / Si no es así, prefiero el olvido, / que será el más duro castigo, / por no cumplir con mi deber de hombre” (Areta, 2010: 45).

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

reproducirse a través de redes sociales y medios de comunicación una grabación de esta lectura de 2005 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 la Comisión Nacional de Bibliotecas Populares (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 Ponce,⁴³ 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 expresidente 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

43 La poesía fue uno de los recursos que utilizó el kirchnerismo para decir “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, Lolí —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.

comienza a utilizarse en la reedición de la Conabip para construir sentido con la figura del expresidente:

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 solo 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: 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 la pasó para la edición. Cuando esta 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 solo 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, pone de manifiesto un exceso significativo, un devenir que trasciende el contexto de las condiciones históricas que posibilitaban la efectucción 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 como acontecimiento la delgada capa de sentido, superficial, sin espesor, que se ubica entre las proposiciones y las cosas y siguió rondando el imaginario social como acontecimiento espectral que espera tomar cuerpo. El expresidente pudo dotar de nuevos sentidos su presente y su futuro leyendo los versos del poeta desaparecido. Así como para Borges “cada escritor *crea* a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro” (1974a: 712, cursivas en el original) y para Deleuze “lo verdaderamente nuevo no es solo un nuevo contenido sino el propio cambio de perspectiva por medio del cual lo antiguo aparece bajo nueva luz” (1994: 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 primera antología *si Hamlet duda, le daremos muerte* (2010), hecho que implicó que algunos sectores del campo de la poesía (Jorge Fondebrider, Irene Gruss, Jorge Aulicino, Fabián 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 como herramienta de construcción de sentido que da lugar a una utilización del pasado en el presente. Jacques Derrida ha señala-

do en varios de sus trabajos (1989, 1997a, 1997b) la falsa divisoria 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 en 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 o 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 gráfico,⁴⁴ 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 grande* (2011), de Luis Elenzvaig,⁴⁵ décimo poemario de la colección, las imágenes escaneadas de las páginas del único libro publicado por el autor, en 1972,⁴⁶ lo cual transfiere un valor aurático que escapa a la

44 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.

45 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.

46 En la recuperación de este libro intervinieron otros emprendedores de memoria. La única copia conservada del libro fue rastreada por el Grupo Tríplico (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

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, 23/3/2018).

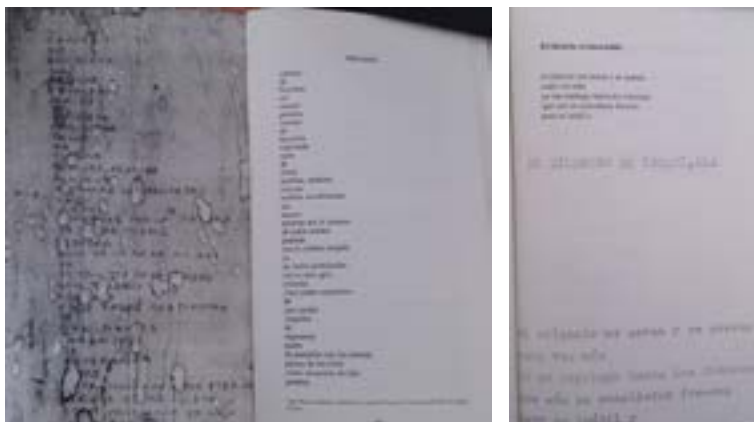
Imagen 3. Tapa del poemario *cuando seas grande*, de Luis Elenzvaig, y de *siempre tu palabra cerca*, de Joaquín Areta



Nota: la tapa de *cuando seas grande* corresponde a la primera edición, de 1972; la tapa de *siempre tu palabra cerca*, de 2010, incluye una imagen de la libreta de apuntes superpuesta a una hoja interna.

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, ver <http://proyectoaparecidos.blogspot.com/>.

Imagen 4. Páginas internas de *la niña que sueña con nieves* (2015), de Luisa Marta Córlica, y de *aquello que no existe todavía* (2013), de José Carlos Coronel



Nota: en ambos casos, 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 que 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” (2011: 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 (Elenzvaig, 2011: 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” (2011: 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*" (2011: 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, solo recuerdos prestados, ajenos, de otros. Así transité mi vida solo con la memoria de quien podía recordarla... Iba guardando aquello que la posibilidad de los que pudieron ver sus ojos me entregaran algún gesto o, al

menos, algo que me hiciera sentir que podía tocarla [...] estas palabras que llegaron a mis manos en papeles amarillos y remarcados me la traían al fin sin intermediarios, y ahí la encontraba sola para mí, podía recorrerla, transitarla sin nadie más que ella (2011: 9).

Como nos comentaba Andrea Suárez Córica, hija de Luisa Marta Córica,⁴⁷ 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 convivencia. Dice Raquel:

Costó tres años hacer el libro. Ahí es donde realmente empecé a tener una relación con mi vieja, donde la empecé a conocer sin intermediarios. Porque cuando uno no tiene recuerdos, los vivís a través de otro, reconstruís a esa persona con las características que le pone el otro. Pero cuando ponía las poesías sobre la cama, se generaba un momento de intimidad tan fuerte que a veces las guardaba a todas porque no podía seguir. Creo que en ese momento la parí a mi vieja (Budasoff, 2016).

En el epílogo al libro de su madre, Andrea Suárez Córica 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 (Córica, 2015: 61).

⁴⁷ Luisa Marta Córica 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 (JTP) y en la Juventud Universitaria Peronista (JUP). Fue secuestrada y asesinada por un grupo de la Concentración Nacional Universitaria (CNU) platense, el 7 de abril de 1975.

Respecto a los vínculos que tejen los hijos con los objetos que pertenecieron a los padres, Jordana Blejmar en “Una colección afectiva de la ausencia” (2015), 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 como 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.

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. Esta autora considera que las emociones no radican en los objetos, sino que recaen sobre ellos a partir de una producción social relacional: “Los sentimientos no residen en los sujetos ni en los objetos, sino que son producidos como efectos de la circulación” (Ahmed, 2015: 31), por lo tanto, las emociones contribuyen a darles 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” (ibíd.: 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” (Blejmar, 2015: 285), cumplen plenamente su función porque permiten la circulación de una memoria afectiva entre generaciones, se convierten en anclaje material de la memoria familiar.

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 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 poemas⁴⁸ 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

48 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 este al país, estando exiliado en España. Los poemas estarán en Madrid hasta 1994 cuando por 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 este 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.

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 pensalo 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, 23/3/2018).

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.

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 Zar,⁴⁹ 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!” (2010: 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” (2015: 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 exmujer, Soledad Rodríguez, que participaba con los editores en la búsqueda de poetas y de las reuniones, que escribiera la contratapa utilizando el heterónimo femenino de Axat: Rosario González Sánchez.

En el caso de Luisa Marta Córica, es particularmente interesante la búsqueda que realiza Andrea Suárez para reconstruir las

49 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.

lecturas poéticas de su madre en un intento por comprender con qué poetas dialogaba su producción. Dado que pudo conservar muy pocos objetos del departamento luego del asesinato, intentó figurarse una “lectora imaginada”. Para ello probó con distintas estrategias: 1) realizar un zoom en las pocas fotografías que conserva del departamento en las que se ven de fondo los estantes de la biblioteca para intentar leer los lomos de los libros; 2) revisar los libros que conserva de cuando Luisa estudiaba Filosofía (aquí encuentra *Abi 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 con esta necesidad de pensar una lectora imaginada, Dalmaroni 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 solo 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*”) (2004b: 972, cursivas en el original).

Más allá de la aparición de elementos de una estética romántica, encontramos en la disposición espacial de los poemas de Córlica cierta influencia del Oliverio Girondo, de *Persuasión de los días* (1942), mientras que en el poema que 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 guijarros.⁵⁰

En esta reposición de la palabra de los padres y su transformación 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. Es el caso, por ejemplo, del archivo Rodolfo Walsh. El poeta José Carlos Coronel⁵¹ 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”.⁵² 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

50 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 cuarenta. Desde 1943, hubo ediciones y reimpressiones argentinas de su obra, primero en Emecé y desde 1944 en Espasa-Calpe. En la década del cincuenta, 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 Marti, comienza a editarse en Madrid, en 1943, aunque en nuestro país tuvo mayor circulación la reimpression 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.

51 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 (FAR) 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”.

52 “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” (Ver en <http://www.rodolfowalsh.org/spip.php?article34>).

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 hijo.⁵³ 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 profundas di-

53 La reconstrucción más verosímil de los hechos del operativo del 29 de septiembre de 1976 en la casa de la calle Del Corro es la que presenta María Moreno en *Oración* (2018) y coincide en varios puntos con la hipótesis de Aiub. Moreno recopila allí los testimonios de la familia Mainer, que alquilaba la casa, y fue testigo de todo lo ocurrido en su interior, pero también la palabra de Patricia Walsh. La demora en la publicidad de estos testimonios da cuenta de la negación que, incluso al día de hoy, la sociedad argentina manifiesta con los relatos de los sobrevivientes. Patricia Walsh, que fue quien le transmitió a su padre gran parte del relato del operativo en el que muere su hermana, cuenta que tuvieron una discusión cuando leyó la carta porque él había comprendido mal la narración y quien había dicho la frase había sido el compañero que estaba junto con ella en la terraza. Según Juan Cristóbal Mainer, pudo haber sido Bertrán y/o Molinas que fueron quienes escaparon por lo techos y cayeron asesinados a las tres cuadras, en la estación de trenes. También según Juan Cristóbal y su hermana Maricel, Vicki gritó “¡¡Viva la patria!!” antes de suicidarse y no estaba vestida con un camisón, sino con remera y jean. Más allá de los detalles que dan cuenta de la inserción por parte de Walsh de recursos ficcionales para elaborar la carta (el más estructural sería la figura del conscripto que le cuenta el relato) es llamativo que el escritor, pero también las crónicas e investigaciones posteriores, nunca hayan recurrido a la voz de los testigos. La afirmación de Walsh de que se sacaron cinco cadáveres del interior y que solo estaba con vida Victoria, la hija de Vicki, adquirió tanta legitimidad que obtuvo la posibilidad de acudir a otras víctimas. Los Mainer son la familia por la rama materna del poeta Pablo Ohde; en el testimonio de Maricel, tía de Ohde, se evidencian los conflictos que se daban entre quienes se iban y quienes se quedaban, pero también entre quienes habían sido secuestrados y sobrevivían y el resto de la sociedad: “Cuando yo salgo, mi hermana mayor se había ido a España, o sea huyó como un bombero. Se fue con sus dos chicos, de cuatro y de seis años, y nunca les habló de nosotros. Es como que contaminamos” (Moreno, 2018: 315).

ferencias que ya para la fecha lo separaban a Walsh de la perspectiva de la conducción montonera, Axat plantea:

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, 2017a).

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 Ortíz, una elegía al hombre que está solo y espera. El hombre que aparece en todos los poemas no es el hombre nuevo de Guevara, sino el melancólico, cavilante, cansino:

¿hacer? ¿moverme? Claro / prepararé un buen discurso revolucionario / escribiré un poema desgarrado / empapado de terrible realista / me afiliaré al sector comprometido / gritaré denunciaré demostraré / las injusticias de este mundo / una a una / y después... / vemos al joven sentado en la mesa del café / pensando pensando / siempre (Coronel, 2013: 16).

Resulta significativo que esta plaqueta se cierre con un poema titulado “Diálogo”, en el que una suerte de ángel desciende y le anuncia al hombre que viene por su voz y su mirada: “no soy nadie dame tu mano / ven quiero hablar contigo / y saber si existes realmente” (ibíd.: 19). En este joven que interpela al poeta se imprimen los sueños revolucionarios; la vida solo 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 (2013: 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 hombrecitos temblorosos”, sus torturadores. Ellos son los que intentan romper el diálogo que conmueve al hombre y lo invita a la lucha revolucionaria: “Totalmente incomunicado ¿de quién? ¿de vos? ¿de mis hermanos oprimidos? [...] ¿de Dios? / ¿de la victoria inevitable?” (ibíd.: 48). Este poema describe de manera descarnada las sensaciones del cuerpo en una sesión de tortura: “el estallido blanco / de mi cerebro electrificado” (ídem) que, en el contexto de la colección, dialoga con *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, cursivas en el original).

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 Córca,⁵⁴ por ejemplo. En efecto, ¿los militantes desaparecidos o asesinados hubieran deseado ver sus textos publicados?⁵⁵ 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 setenta experimentado desde la poesía. En este sentido, 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

54 A propósito de la publicación de *la niña que sueña con nieves* (2015), Andrea Suárez Córca reflexiona y argumenta de la siguiente manera sobre su decisión: “A mí lo que me llamó la atención fue la numeración de los poemas, el orden que tenían, eso me hizo pensar que había una dedicación especial. Aparte, tipeados, me parecía que la etapa de borrador ya había pasado. El libro ya cobra vida y es de los lectores, no es más de uno. Y si bien ella no había llegado a publicarlos, todo indicaba que tenía esa intención y también ahí entra el terreno de la incertidumbre. 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” (entrevista a Suárez Córca, 29/9/2017).

55 Emiliano Bustos no afrontó esta disyuntiva porque su padre ya era un poeta reconocido, sin embargo tuvo que tomar desiciones 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” (correo electrónico de Bustos, 3/4/2019).

de determinados militantes (no de todos, por supuesto) en su capacidad de entrega (Friera, 2007a).

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 la participación y el acceso al archivo, a su constitución y a su interpretación, acción que en palabras de Jacques Derrida permitiría ampliar la iterabilidad⁵⁶ 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 memoria⁵⁷ 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

56 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.

57 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 conformados 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 reproducir y enfrentar nuevas lecturas y significaciones.

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 el movimiento 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” 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” (2016: 2, cursivas en el original).⁵⁸ En todo caso, lo que se juega en esta construcción de relatos y memorias heterogéneas o contradictorias, como dice Rousso “no es solo conocer mejor una historia poco conocida o negada, sino un mayor reconocimiento y visibilidad de los grupos que fueron víctimas” (Rousso, 2016).

Como señalara Jacques Derrida en su conferencia, luego convertida en el 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 sesenta-setenta; por otra parte, el catálogo de la colección puede pensarse como un hogar, en la medida que es

58 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, 2016: 2-3).

un 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 del ochenta.

A propósito de los efectos del archivo, decía Derrida que “la archivación produce, tanto como registra, el acontecimiento” (1997b: 11). En este caso, el archivo no solo 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 ha analizado el fenómeno que se produce en las editoriales alternativas de los noventa, en las que 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*” (2014: 19, cursivas en el original), 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 acompañan 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 justicia.⁵⁹

Imagen 5. 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 irrumpo como código intertextual a partir del nombre de la colección. Incluso el

59 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 esta [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, 23/3/2018).

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 del musulmán también, hablaba ya no de los pibes presos, sino de las pibas que son víctimas de los narcos o la trata de personas, que también era otro costado para trabajar el tema del sacrificio y la poesía (entrevista a Axat, 26/2/2018).

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, como se aprecia en *restos de restos*, de Nicolás Prividera. El libro recopila textos escritos desde principios de los noventa hasta fines de 2010. 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 (2011: 26)⁶⁰

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 pretextual con el que elaboró los poe-

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

mas: 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 problematiza el objeto libro, sin embargo, como vimos en el caso de Rosa María Pargas, los editores, cuando pueden, optan 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 socialmente. Es una poesía que se quiere justiciera, que funda y reclama derechos, que acoge y hospeda sujetos, les da voz, los presenta 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 como 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 poética.⁶¹

61 Dice Axat en “Rimbaud decreta la democratización de la poesía” de *Rimbaud en la CGT*: “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 año poético / Claro que esto –ya No– es la democratización de la / Poesía” (2014: 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

En este capítulo señalamos 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.

Optamos por caracterizar 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, y posibilitaron el desarrollo de la colección. Así, por ejemplo, la antología *Palabra viva* de la SEA hizo posible el encuentro de los textos de 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 me-

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.

diante 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 como 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 comienzos del siglo XXI se caracterizaron por propuestas análogas de recuperación de voces olvidadas, silenciadas o negadas de las décadas del cuarenta, cincuenta, sesenta o setenta. A esto se sumó un intento de federalizar la palabra reivindicando poetas de provincias con prolíficas obras, largo tiempo reducidas a ámbitos puramente municipales.⁶² Pensamos que en esta década surge una necesidad 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

62 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 la Argentina, que en el momento de su producción fueron prácticamente desconocidos: Jorge Leónidas Escudero y Juan Carlos Bustriazo Ortiz. Pero también este grupo se propuso reelaborar las tradiciones poéticas que habían sido promovidas en la 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).

que, en general, se habían caracterizado por el rechazo de toda tradición (Prieto y García 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, etcétera), los modelos económicos considerados necesarios” (De Sagastizábal, 1995: 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.

Capítulo 2. Los Detectives Salvajes en el campo de la poesía contemporánea: límites, tensiones y polémicas

En este capítulo indagaremos en los posicionamientos dentro 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, 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.

La politización de la poesía

El séptimo tomo de la colección, *si Hamlet duda, le daremos muerte. Antología de poesía salvaje* (2010),⁶³ reunió a 49⁶⁴ poetas argentinos contemporáneos de distintos puntos del país y fue presentado el 4 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 desertión o traición). Es interesante

63 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, 23/3/2018).

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

señalar que Elsa Drucaroff analiza la duda como algo específico de las generaciones de la posdictadura: “A diferencia de la literatura anterior, su experimentación con lo social es *sin certezas previas* [...] la tendencia nueva en la NNA [Nueva Narrativa Argentina] es la duda, a veces el escepticismo” (2011: 283, cursiva en el original), totalmente alejada de las “certezas” de la militancia revolucionaria, aunque, 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 conquistada. 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 dos.⁶⁵ En realidad, el objetivo

65 Emiliano Bustos describe el decorado en su artículo “La poesía después”: “Ese día los presentadores habían instalado una guillotina-objeto, una guillotina falsa pero suficientemen-

de Axat fue, desde un primer momento, conseguir la antología de Perceval Press realizada por Viggo Mortensen, dado que ahí se ponía un poco en juego la posición dominante y de consagración de la poesía de los noventa, mezclada con una cuota de farandulización que remitía culturalmente al menemismo.⁶⁶

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. Emecé funciona como una marca de prestigio dentro del Grupo Planeta, lo que confirma la apreciación que realiza Adriana Badagnani 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 (2014: 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 en el 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 –

te 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” (2018: s/n).

66 Según nos contó Axat, la idea la tomó del texto “Tengo miedo” de Evgeni Zamiatin, recopilado en las *Cartas a Stalin*: “Con desdenoso decreto, la Revolución francesa guillotina a los poetas cortesanos disfrazados de revolucionarios. Y nosotros ‘a esos autores perspicaces que saben cuándo ponerse el gorro rojo y cuándo quitárselo’, cuándo cantar loas al zar y cuándo a la hoz y al martillo, los presentamos al pueblo como representantes de una literatura digna de la revolución [...] tengo miedo de 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” (2010: 67). 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 4.

con sus múltiples apariciones televisivas—, sino principalmente en la proliferación de poetas que reescriben, todavía una década después, las estéticas noventistas, 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 reconocan 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 presente, 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” (Axat y Aiub, 2010: 105). Por su parte, Nicolás Prividera en *restos de restos* 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” (2012: 103). Este pensamiento a futuro conecta con la idea que plantean Deleuze y Guattari 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 solo como potencia diabólica del futuro o como fuerza revolucionaria por construirse” (1978: 31).

Como señala Bourdieu, todo intento por subvertir una jerarquización en el 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” (2015: 195, cursivas en el original).⁶⁷ En este sentido, en la acumulación de poder político del kirchnerismo, fue fundamental el haber dado respuesta a demandas

67 Rancièrè (2017) analiza los problemas que acarrea esta correspondencia para el arte, en particular cuando el sistema de comprensión del mundo y las formas de movilización política

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, 9/3/2018).

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

en las que se apoyaba determinado arte crítico pierde el horizonte disensual que le brindaba el conflicto en la arena política.

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 presidencia⁶⁸ 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 noventa, no es que nosotros hicimos un corte, nosotros sobreactuamos para generar una interpelación irreverente, también en una dialéctica negativa recogimos muchas cosas. Hay algo que caracteriza a la literatura de los noventa, es el juego con algunas figuras del pop, del cine, yo lo recojo en Neo, *Volver al futuro*, digamos uno también fue parte de esa época, no es que denosto todos esos tópicos, me parece que en cierta forma somos parte de esa época, con cinco o diez años de diferencia, es decir, un poco más acá porque la mayoría de los que escribían en los noventa son nacidos en los sesenta, nosotros nacimos en los setenta, *si Hamlet duda* arranca en el 68, sin duda compartimos tópicos. Son como hermanos mayores; nuestros padres –y ese es el parricidio de las influencias– son los nacidos en los cuarenta y cincuenta. Yo por ahí no tengo la mirada que tiene un Gambarotta,

68 Nicolás Prividera analiza con ironía y curiosidad lo que ocurrió en diciembre de 2017 con motivo de la votación de la reforma previsional en el Congreso: “Como la historia nunca se detiene, hasta el guillotinado hoy se ha vuelto farsescamente revolucionario. Hace unos días salió en *Perfil* una nota sobre la represión que sufrió el mismísimo Fabián Casas en una de las marchas al Congreso, diciendo orgulloso que le habían tirado gas pimienta luego de levantarse la remera y decirle al policía ‘yo tengo un chaleco moral’. El máximo representante de la poesía de los noventa termina, veinte años después, en una manifestación, y evidentemente le faltaron varias, porque tuvo una actitud un poco infantil, izquierdístamente 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, 3/1/2018).

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, 26/2/2018).⁶⁹

En la cita, se percibe que el acto de presentación de la antología contribuyó a designar un grupo, Los Detectives Salvajes, más que a definirlo. Como dice Bourdieu, estas etiquetas “responden al propósito de producir las diferencias que pretenden enunciar” (2015: 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, *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 atentan, ingresando, por ejemplo, a recitales de poesía al modo de un comando guerrillero.

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 setenta y ochenta, y que ya se encuentran consagrados para comienzos del siglo XXI. Entendemos que este acontecimiento afectó profundamente las lecturas posteriores que se hicieron de los títulos y de los poetas del catálogo. Es interesante remarcar que

69 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 producción ordinaria de actos extraordinarios, basados en el rechazo de las satisfacciones temporales, de las gratificaciones mundanas y de los objetivos de la acción corrientes” (2015: 109).

todo guillotinado, como acto que pretende fundar una nueva justicia, se orienta siempre hacia un nombre (un autor singular), y en esa acción fundante se simbolizaría el nacimiento de una multiplicidad polifónica de poetas, los integrantes de la antología. El guillotinado funcionó como la negación de un orden para la poesía y como un límite a la hegemonía noventista. 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 noventa”,⁷⁰ en un intento por delimitar al menos cuatro puntos compartidos por todos los participantes.

En primer lugar, aparece una crítica general al objetivismo como estética hegemónica en la poesía argentina de los noventa y sus epígonos. Si bien la conceptualización sería fácilmente rebatible, la definición adquiere un significado diferente al que comúnmente caracteriza a esta corriente. Dentro de este concepto-paraguas se incluye, según el poeta que la utilice, la corriente objetivista propiamente dicha de fines de los ochenta, cuyo epicentro fue la ciudad de Rosario (García Helder, Prieto, Bielsa, entre otros); el

70 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, para la autora la poesía de los noventa “se plantea como emergente en relación con 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 1986, 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 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”.

realismo suburbano de la *18 whiskys* (1991-1993); las escrituras que politizan esta tendencia a mediados de los noventa, en particular las que se nuclean en torno a la página web *poesía.com* (1996-2006) dirigida por Martín Gambarotta, Alejandro Rubio y Daniel García Helder; las estéticas pop y kitsch representadas por la galería de arte y editorial Belleza y Felicidad (1999-2006) y los poetas que Arturo Carrera define como “del siglo” (Mallol, 2017): Osvaldo Bossi, Silvio Mattoni y Carlos Battilana, entre otros.

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. Se 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. Por otra parte, se los acusa de una carencia de densidad política amparada en una falsa antipolítica 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.

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, como señala López Ema (2007), además de que posibilita reintroducir en la política lo político y desplazar las fronteras entre lo político y lo social.

Destacamos que con el guillotinado del libro de Casas se representó lo impensable, que remarca de manera reiterativa Fernando Alfón⁷¹ en su primera intervención, el día después: “se guillotiné un libro”.⁷² Entendemos que este acto jacobino rompe el

71 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 querrela 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*.

72 Los editores comenzaron a publicar en su blog las repercusiones de la presentación. Fernando Alfón realizó una reseña el 5 de noviembre e incitó el intercambio y el debate con

consenso liberal de apropiación del objeto cultural libro y recupera un imaginario mítico emancipador que entronca con la tradición antiintelectual que remite al “Alpargatas sí, libros no” que, según cuentan las crónicas, gritaron los obreros de Berisso frente a la Facultad de Humanidades y al 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 Moras,⁷³ autor del poemario *desear y tener* (2008), uno de los antologados en el libro y también integrante del grupo La Grieta, envió un correo electrónico de agradecimiento a Julián Axat y a Juan Aiub titulado “Si Hamlet duda le daremos muerte (o de cómo no morirnos siendo solo 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, en la línea de “El escritor argentino y la tradición” (1953) 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 fines de los ochenta y principios de los noventa, pero piensa que persistir en esas estéticas en el presente 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 noventa se condensa y se proyecta recién en la primera década del siglo XXI y aquí radicaría, según el autor, el conformismo, la clave del éxito redundante y la adolescencia ahistórica que se critica.

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.

73 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.

Alfón vuelve a escribir luego de leer el correo 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 solo en el plano artístico, como planteaba González Moras. Retomando a Mircea Eliade y a Walter Benjamin, cuestiona una noción de memoria dominante en los estudios sobre ella, 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 noventa. 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 primera década del siglo XXI. 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, y plantea que si “Edipo representaba el drama de la arrogante inconsciencia, Hamlet representa el drama de la dudosa consciencia” (Prividera, 2012: 248); por lo tanto, se presenta, de alguna forma, como el complemento de las tesis de Axat, Aiub y Bustos. Prividera 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 Duizeide⁷⁴ publica “¿Y por Casas cómo 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).⁷⁵ Bustos se pregunta si la poesía de los setenta podía darse el lujo superficial y frívolo de vender papel

74 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).

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

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 este 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 agroganadera *El Federal* (“revista campera & sojera”).⁷⁶ 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”.⁷⁷ 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 territorio⁷⁸ y se convirtió en un canal de consagración y legitimación de la poesía argentina contemporánea. La crítica recae especialmente sobre Daniel Freidemberg⁷⁹ y Jorge Fondebrider como promotores del denominado “objetivismo”, al

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

77 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 siglo XXI, como la obra de Silvio Mattoni y la de Sergio Raimondi.

78 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.

79 Desde comienzos de la década de 2000-2010, Freidemberg se encontraba enfrentado con las estéticas noventistas y sus epígonos. En un artículo para *N*, 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 a 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).

que los poetas de Los Detectives Salvajes van a considerar la estética hegemónica.

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. 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 fashion: 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 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 en el interior de un campo, Bourdieu señala que “solo 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” (2015: 158). El diálogo con los padres va a estar mediado por las relecturas críticas de los poetas de los sesenta, como veremos cuando abordemos las poéticas de Bustos y Prividera. Estos diálogos serán explotados en los poemas antologados,⁸⁰ 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

80 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” (Axat y Aiub, 2010: 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” (ídem). 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” (Axat y Aiub, 2010: 159-160). Con motivo del fallecimiento de Gelman en 2014, Axat 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” (2014: s/n).

discuto con vos porque tengo la necesidad imperiosa de debatir (Diomedes, 2017).

Axat también discute el *acting* de la guillotina en el Centro Cultural Islas Malvinas, al considerar 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 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. Solo 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 Laxagueborde,⁸¹ 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

81 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.

convertido en símbolo de los noventa: “¿No se le da una centralidad demasiado excesiva?”.⁸²

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”, etcétera. 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 integrantes.⁸³ Aquí debemos marcar las correspondencias que se 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 aun 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:

82 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.

83 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 esta, Pallaoro manifestaba abiertamente su adscripción 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” (2010: 42). Ante la acusación de estar haciendo una poesía oficialista por parte de Axat, Pallaoro 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.

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 escribí Demetrio para *Tiempo Argentino*: “Vamos a comer Fabián Casas”, 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 quereallar a los poetas de los noventa (entrevista a Axat, 26/2/2018).⁸⁴

La postura de Axat como editor se relaciona con lo que Damián Tabarovsky conceptualiza como “literatura de izquierda”: esta 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 *fratia* 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

84 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 Andahazi y Fabián Casas. Iramain comparte la base de las críticas de la formación cultural a la poesía de los noventa, respecto a Casas, pero 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 exmandatario, 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”.

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, 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 Fondebrider,⁸⁵ quienes no tardan en responder, a diferencia de los poetas de los noventa que, 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 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: 88).

Así, un mes después de la presentación en el Centro Cultural Islas Malvinas de La Plata, el 26 de diciembre de 2010, Gruss

85 Los tres se iniciaron en el Taller Mario Jorge De Lellis en la década del setenta y forman parte de la que Andrés Avellaneda denominó “generación del setenta”, junto con Daniel Freidemberg, Tamara Kamenszain, Santiago Kovadloff, entre otros poetas que ensayan escrituras caracterizadas por un fuerte cuidado de las formas que discute con la poesía social y política emergente en la década previa. Esta formación se 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 también 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 *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 *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.

publica “Acerca de guillotinas y destornilladores”,⁸⁶ un comentario en su blog personal que hace referencia a la nota de opinión que Diego Erlan había publicado en *N*.⁸⁷ Sin haber leído la antología, cuestiona únicamente el hecho de la guillotinado 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 poesía emergente 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 Ira-

86 Disponible en <http://elmundoincompleto.blogspot.com.ar/2010/12/acerca-de-guillotinadas-y.html> (consultado el 11/5/2018).

87 Escribí en su reseña Diego Erlan: “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” (2010: 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.

main y Sebastián Lalaurette, entre otros visitantes anónimos o que se identifican.

Para no reponer cronológicamente toda la polémica, nos interesa sintetizar y analizar los efectos que el intercambio produjo en Gruss, Aulicino y Fondebrider, pues en sus comentarios resulta evidente la situación de poder en la que se encontraban y que, de alguna forma, confirma las críticas vertidas por los autores de la antología. Los poetas 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?”.

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 censura.⁸⁸ 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”.⁸⁹ Según Rancière, el consenso significa el acuerdo entre sentido

88 Y que continuó amplificándose por tergiversaciones y sobredimensionamientos míticos. Un tiempo después de la presentación, en un encuentro de la revista *Lamás médula*, en 2015, titulado “Poesía: estéticas predominantes y herencias”, del que participaron Cucurto, Freidemberg y Karina Macció, entre otros, Mónica Sifrim dijo: “Che, recién me entero. ¿Quemaron un libro de Fabián Casas? Para mí es humillante, porque para mí Casas es un poeta joven. Que quemen un libro de Fabián Casas me resulta sumamente perturbador” (“Poesía: estéticas predominantes...”, 2015).

89 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, a fines de los ochenta, de varios encuentros (por su amistad con Eduardo Sivori y Alejandro Ricagno) con el grupo que luego

y sentido, es decir, “entre un modo de presentación sensible y un régimen de interpretación de sus datos” (2017: 69). Ahora bien, con su acción, Los Detectives insertan una lógica de acción heterogénea, que se apropia del modelo revolucionario jacobino y toma elementos de la lucha de los organismos de derechos humanos, para desactivar una forma consensual de lo decible, lo visible y lo factible para la poesía, forjando un nuevo sentido común polémico, que implica la necesidad de una nueva comunidad de escritura y lectura.

En el transcurso de los intercambios, se produjo una superposición interesada entre la esfera política y el hecho de reclamar una política de la literatura o una lectura crítica de los poemarios de la generación de los noventa. Dice 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?

Y señala Gruss: “La pucha, cuántos anónimos existen. Después se quejan de no poder tener identidad propia. Y mucho menos hacerse un nombre”. Estas opiniones intentan deslegitimar a los autores a partir de lo que suponen sería su posicionamiento en el campo de la política.⁹⁰ 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

conformaría la revista *18 whiskeys*, 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.

90 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 guillotínada, 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, quien sí tenía vínculos con el Centro Cultural de la Cooperación, que a su vez tiene lazos con el Partido Comunista Argentino.

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:

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.

Al apelar a cierto “decoro” o “buen gusto” para oponerse a un léxico impropio para el ámbito de la poesía como “picana” o “ESMA”, manifiestan la frontera en la que encuadran su proyecto y su legitimidad como autores. Gruss: “Acabo de pasar por el blog [...] y casi me caigo pa’tras: ¿guillotina o submarino?; ¿Revolución francesa versus Casa (sic), en lugar de los que dominaron la ESMA

y otros campos? ¿H.I.J.O.S. vs. Casas?; ¿marketing en la ESMA? [...] Disculpen pero esto me sobrepasa”.⁹¹ Es interesante señalar que la instauración de esta frontera la llevará a rechazar por igual a la poesía de los noventa, de la que Aulicino por el contrario es un férreo defensor. Mediante la utilización de un léxico tomado del campo de los derechos humanos, los poetas salvajes producen una partición en la división policial de lo sensible, como lo concibe Rancière, 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” (2017: 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 excomuniación” (2015: 109). Silvina Frieria, en una entrevista a Fabián Casas, un año después de la publicación de la antología, le pregunta qué piensa de la acusación de Bustos de que la poesía de los noventa vendió “papel picado”. Casas responde que dio dos veces talleres de escritura y que en ellos siempre marcó a sus alumnos que tenían que escribir en contra de la retórica de los noventa, dado que los textos que llevaban estaban saturados de ella. A propósito de la performance dice que “si los poemas de esa antología son geniales, me parece bien que hayan guillotinado mi libro. No me importa nada. Pero lo que leí me pareció una involución” (Frieria, 2011). Más allá de la valoración evolucionista de la literatura, cuando la periodista le pregunta si los poetas de los noventa no participaron de alguna forma del “menemismo” en la poesía, contesta: “Ahora parece que

91 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 sobre la base de 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.

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 en el 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, 2015: 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” (ibíd.: 334). En los capítulos 4 y 5 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 López Ema: “La actividad política manifiesta la pura contingencia del orden, la igualdad de cualquier ser parlante con cualquier ser parlante” (2007: 62). La visibilización de los poetas como sujetos políticos requirió de una identidad negativa, guillotadora, 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 ochenta, pero que, en el presente, en un contexto de mayor legitimidad de su lugar de enunciación, 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 este hiciera en la Feria del Libro de 2005 del poema de Joaquín Areta.⁹² En este marco, la lógica propia del campo poético operó en sincronía con la lógica del campo de la política, produciendo múltiples malentendidos o sorderas interesadas que buscaban invisibilizar, como vimos, una posición de poder.⁹³

92 Una semana después del fallecimiento del expresidente Néstor Kirchner, se presentó la primera antología de la colección, a solo 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*.

93 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, como 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” (2007: 122-123).

Por su parte, las reseñas periodísticas en *Diagonales*,⁹⁴ *Página/12*,⁹⁵ *Sudestada*⁹⁶ y *Ñ*⁹⁷ destacan como características positivas de la antología la heterogeneidad de las propuestas estéticas, la federalización de la palabra y la provocación que removi6, aunque de manera acotada, el campo literario. Consideramos que m1s que poner en foco el objetivismo como problema, se produce un cuestionamiento dentro de la din1mica propia del campo literario, de los consensos y medios de legitimaci6n preestablecidos en 6l.

Un examen detenido de los sucesos pone en evidencia lo que Adriana Badagnani se1ala a prop6sito de la poes1a de los hijos, la cual “se erige en la intersecci6n de los campos de los derechos humanos, la pol1tica y la literatura; la l6gica diferenciada de funcionamiento de esos espacios genera en los poetas tensiones que parecen querer salvarse con gestos p1blicos pol6micos como forma de lograr el lugar propio” (2014: 43).

Pudimos ver hasta aqu1 de qu6 manera, sirvi6ndose de una performance que introduce un elemento hist6rico y simb6lico del 1mbito de la pol1tica, la guillotina, para discutir con un estado actual de la poes1a, se produce una confusi6n de fronteras entre acciones, l6gicas y lenguajes de distintos campos. Esta confusi6n buscada result6 muy productiva en el intento por repolitizar el campo de la poes1a. Como vimos, cuando un grupo de antagonistas responde, la

94 Sof1a Silva hace hincapi6 m1s que en los poetas de los noventa en los padres literarios que reescribieron una y otra vez: “*si Hamlet duda le daremos muerte* parti6 de la idea de reunir a autores que contemplan con distancia el lugar privilegiado que tuvieron, durante los noventa, maestros o m1s bien padres de la poes1a, como Juan Gelman, N6stor Perlongher y Joaqu1n Giannuzzi” (6/11/2010).

95 Mercedes Half6n advierte que “una libertad formal y estil1stica desborda *si Hamlet duda*. Poemas en prosa, otros milim6tricos casi haikus, otros de verso libre. La diversidad es uno de los mayores logros del poemario” (20/3/2011). Silvina Frieria habla sobre la necesidad del debate que proponen a prop6sito del compromiso pol1tico de las 1ltimas generaciones: “buscan perforar la epidermis de la tribu de cr1ticos y poetas de los 90” (11/12/2010).

96 Duizeide remarca la amplitud de criterios est6ticos que parad6jicamente confluyen en la propuesta: “Esta antolog1a incluye poemas que podr1an formar parte de una serie objetivista, as1 como otros neobarrocos, junto a poetas visionarios como Pablo Ohde, m1sticos como Diego Roel, neo-neo-rom1nticos y poetas que abordan decidida y expl1citamente la cr1tica social y pol1tica de maneras novedosas” (14/4/2011).

97 Santiago Maisonnave advierte dos tensiones que atraviesan a la antolog1a, el lugar que ocupan los hijos de desaparecidos y el cuestionamiento a las po6ticas de los noventa; habla de 52 voces que dan cuenta de “sus complejas, m1ltiples e irreductibles identidades”.

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 en el 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) (2015: 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 simbólico y la difusión 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, 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.

La poetización de la política

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 2013.⁹⁸ 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 Illinois⁹⁹ 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 como río que, parafraseando a Heráclito, permitiría a los poetas no solo bañarse siempre en distintas aguas sino también la posibilidad de devenir otros en esa inmersión. Los otros fueron quienes se encargaron de ponerle voz a las víctimas de una catástrofe natural que reveló la falta de políticas públicas para la prevención y la actuación en casos semejantes, así como también las consecuencias que acarrearán los negociados entre

98 Acciones de memoria semejantes fueron realizadas sincrónicamente en la Argentina y en el resto de 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, etcétera. 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 devolverles 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.

99 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).

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

En esta antología participaron poetas,¹⁰⁰ pero también periodistas y narradores. Consta de 76 poemas que recuperan la voz de 76 víctimas.¹⁰¹ 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, quien fue, como veíamos antes, justamente el más combatido en los poemas de *si Hamlet duda*. No era solo la búsqueda de cierto capital simbólico que les podría llegar a aportar el autor en el 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 cincuenta, 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

100 Al igual que en *si Hamlet duda*, Axat participa con los heterónimos de Leandro Barret y Rodrigo Zubiría, y suma esta vez el de Abril Blásquez Cousirat y Ricardo Herpbel. Intuimos que Candelaria Beritzain es otro, pero hasta el momento el autor no lo confirmó.

101 Según el fallo de la Cámara en lo Contencioso y Administrativo de julio de 2014 se confirmaron 89 víctimas fatales de la catástrofe, como sostenía el juez de primera instancia Luis Arias. En este fallo también se rechazó la apelación del gobierno bonaerense, que reconocía solo 67 muertos. Ver <http://www.telam.com.ar/notas/201407/69935-la-plata-justicia-89-muertos-inundacion.html>.

bajo un nombre ficticio, y en los poemas de Gelman predomina la tercera persona que aparece tematizada en la figura del “traductor” que hilvana la serie de poemarios que produce el autor en la segunda mitad de los sesenta,¹⁰² 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 poetas,¹⁰³ 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 treinta 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

102 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.

103 Explica Axat en una entrevista: “Nuestra idea era no solo 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).

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, 26/2/2018).

El diseño de la antología constituye un archivo que, en términos de Derrida, “es una construcción presente que nos incorpora y nos lanza siempre a su porvenir incierto” (1997b: 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: aun 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 familiares,¹⁰⁴ haciendo confluír el reclamo de no olvido con el de justicia.¹⁰⁵ 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 ni por el periodismo ni 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 Stracali, 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 mecánicamente, certificado, y opera como máquina siempre en *off*; voz falaz e impostada, sistemática, organizada según reglas mnemotécnicas, voz que arma listas de muertos (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

104 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.

105 Como advirtió Josef Yerushalmi (2002) en su estudio sobre la tradición y la cultura judía, el antónimo del olvido no es la memoria, sino la justicia.

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 correo electrónico y a través del blog de la colección por medio del siguiente texto:

Estimado/a poeta:

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 Edgard 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 solo 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 porqué 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. 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, 23/3/2018).

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 de 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 Mon¹⁰⁶ le dedicó una página, mientras que *El Día*¹⁰⁷ y *Clarín*¹⁰⁸ ofrecieron reseñas en las secciones de cultura y literatura.

El libro se presentó el 2 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 de reclamo de justicia al gobierno municipal, al provincial y al nacional. El escenario central se armó frente a la municipalidad bajo la consigna de “Memoria, Verdad y Justicia”, deudora de la lucha del movimiento de derechos humanos, que fue reinterpretada para canalizar los mismos sentidos en un nuevo con-

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

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

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

texto. 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 horas en una actividad que se tituló *Desbordes*¹⁰⁹ y que consistió 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 bajó, las marcas quedan*, de la Asamblea vecinal de Plaza Castelli. Es interesante la posibilidad que ofreció el evento, al hacer confluír de manera colectiva en lo que fue la conformación provisoria de una red integrada no solo 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 horas, los poetas antologados leyeron junto con el juez Arias algunos de los poemas dedicados a las víctimas.¹¹⁰ Este hecho político que constituye la presentación del libro surge de la necesi-

109 Entre los organizadores del evento se encontraban editoriales, revistas, ONG 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.

110 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.

dad 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 se propuso dar a conocer una nómina más verdadera de las víctimas que las que reconocía el Estado hasta ese momento, y aunque se sabía provisoria, discutía con el poder político a través de la voz de los poetas.

Y aquí nos acercamos a los problemas que presenta la poesía como experiencia codificada con el testimonio jurídico. Julián Axat retoma de *Justicia poética: la imaginación literaria y la vida pública* (1997), de la filósofa Martha Nussbaum, el análisis que ella realiza de la sentencia de un conjunto de jueces estadounidenses que fallaron recurriendo, con frecuencia, a la obra del poeta Walt Whitman:

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 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 (Damenó, 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 judicial. 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.

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 no, la poesía civil, la poesía de salón, los descomprometidos y aquellos que se comprometen de golpe (Huergo, 2014).¹¹¹

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 fue la poeta y crítica literaria Anahí Mallol, perteneciente a la generación del noventa que comenzó publicando en el sello 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 enfrentan.¹¹² Por otra parte es

111 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 la une a las tomas de posición coexistentes a las cuales se refiere objetivamente y que la determinan delimitándola” (2015: 345).

112 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 la 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

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 estudiaremos de manera detenida en el capítulo 4. 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 solo 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. Esta, además, forma parte de un fenómeno extendido, a comienzos del siglo XXI, de edición y recuperación de los escritores e intelectuales de la generación del sesenta-setenta desaparecidos o asesinados por el Estado genocida.

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

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 la 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, 2/11/2018).

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 efectuación, 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 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 setenta ni con las primeras décadas del siglo XXI. 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 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 3. Los hijos poetas

En esta segunda parte vamos a 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, 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.

Por consiguiente, en este capítulo abordaremos los primeros libros de dos poetas noveles publicados en Los Detectives Salvajes: Juan Aiub, uno de los editores, y María Ester Alonso Mora-

les. 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* (2012) 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/as 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 autores.

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 les 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, 4/4/2018). A Juan Aiub le preguntamos qué poetas pensaba que hoy en día representaban mejor 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, Garmerro, Cercas [...] y después los de los setenta Urondo, Gelman [...] por esos lugares anduve, pero insisto con esto: fue como una saturación de leer política 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, 9/3/2018).

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 filmes:

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, 3/1/2018).

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 cercana 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 identidades y poner en juego esas identidades dinámicas embarcándose en un proyecto literario, de restos, de proceso de archivo (entrevista Axat, 26/2/2018).

Como intentaremos demostrar, pensamos que en estos casos sí podría ser productivo recurrir, en ocasiones, a la categoría de trauma o de catástrofe identitaria –como preferimos denominarla– 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.

El laboratorio poético. Juan Aiub

Cinco años después del inicio de la colección, inaugurada con la edición de un poemario de su padre, Juan Aiub¹¹³ 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 que, se sugiere, se desarrollan los poemas.

Los veintiséis poemas del libro pueden ser abordados como movimientos experimentales de reflexión sobre la memoria y el olvido. Configuran pequeñas escenas con un tempo narrativo, consecuencia del material pretextual del que surgieron, pero también de una serie de filmes 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”,

113 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 9 de junio de 1977 y Carlos, el día después. Aún se encuentran desaparecidos.

“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”, elaborado 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 / - fue-
go moderado / imperceptibles virtutas 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 (Aiub, 2012: 11-12).

En “diez”, poema del que sale el título del libro, el yo lírico intenta imaginar una muerte para sus padres: “ocupar casille-
ros vacíos / de eso se trata” (ibíd.: 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 deno-
minados “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” (ídem). En el
poema “veinticuatro” el yo lírico experimenta con electricidad:
“no daña mis órganos / la electricidad que pasó por los tuyos”
(ibíd.: 50); sin embargo, el sabor amargo y el dolor que “lacera
mi piel / arquea mi cuerpo / la certeza / yo no aguantaría / ni
un minuto” (ibíd.: 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* de Gelman y La Madrid, 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 (1997: 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 solo 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” (Aiub, 2012: 18). 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 a partir de 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 (ibíd.: 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 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 qué hubiera pasado? (entrevista a Aiub, 9/3/2018).

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” (2012: 41). Como señalábamos en el capítulo anterior, Aiub presenta su corto documental *Ricordis* en 2003, en Coronel Dorrego, con motivo de un homenaje a los desaparecidos del pueblo: “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”.¹¹⁴ Como analiza Jeanine Puget, 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 como modalidades primarias em-

114 En la entrevista, 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, 9/3/2018).

pleadas con el fin de poder soportar lo que podría exponer la mente al surgimiento de una vivencia insoportable” (1991: 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 / llámás a la puerta / que nos digerirá / y no
 te detengo / ¿para qué vine? / *regla violadal / jamás con niños / cita
 envenenada* / final exacto al restaurado / espectador: / terminó
 la función / decido no salvarte / me salvo yo / geometría actual
 protegida / en el futuro / todo sigue igual / ¿cómo lo sé? / la duda
 aún respira / tu escape / posibilidad / sin mí (2012: 13-14).

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, en el que 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 cine.¹¹⁵ Es interesante que

115 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,

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 / (este) / si ellos / a mi lado” (2012 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 “familismo”¹¹⁶ en la tradición de los organismos

la posibilidad del yo lírico radica en poder borrar los recuerdos dolorosos.

116 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: 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” (ibid.: 183) y rastrea como matriz pregnant 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, 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 marcha contra el fallo del dos por uno 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 hacía oídos sordos a sus reclamos; de hecho, Ludmila Da Silva 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 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” (2009: 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.

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. Un año después de la publicación de *subcutáneo*, Daniel Cecchini y Alberto Elizalde Leal editan *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 porqué 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, 9/3/2018).

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 solo 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 6 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”.¹¹⁷ Las autoras han participado de encuentros de hijos de

117 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” (Arenes y Pikielny, 2016: 10). A simple vista, podríamos pensar que el texto no busca la reconciliación, por el contrario, lo que se propone es darles

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. 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,

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 paraestatal. 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?” (ibíd.: 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 este “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 y el indulto a los genocidas como símbolo de ese acuerdo.

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:

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: 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 la medida que son víctimas y tienen una imposibilidad de comprender procesos sociales más amplios;¹¹⁸ por otra parte, esto se vería reflejado en su literatura, la 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 la primera parte, solo 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

118 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 daño mayor de la dictadura, me parece, y el lugar que nos dieron es ese. El lugar de hijo objeto fue ese en algún punto y desde ahí se esperaba también nuestra producción en el contexto de los noventa. La pasaron mucho peor los pibes de nuestra edad que los viejos perdían el laburo. Que nosotros que teníamos un lugar de reconocimiento. El hijo del obrero de YPF que echaron, ese la pasó peor. Estoy exagerando ¿no? Estoy provocando” (entrevista a Aiub, 9/3/2018).

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 esa es la pregunta que flota, muy fuerte y tiene que ver con la autorreferencia, cómo salirse de eso, cómo escribo una novela que no tenga un carajo que ver con la dictadura, imposible, me siento a escribirla y lo que consigo ahora es que el personaje no sea yo o por lo menos eso es lo que intento, construir personajes distintos, pero no como en esos cuentos que escribí que eran yo con algo de ficción. Es lo que dice Brizuela. Me castiga mucho con eso, pero me dice que mi vínculo con la literatura tiene que ver con eso y por ahí es cierto y no hay otro lugar en la literatura para nosotros que ese. Por haber concebido nuestro arte adentro de la gran tragedia argentina. Si eso nos constituyó, nos dio un lugar social de pertenencia, de reconocimiento, y a partir de ahí surge nuestra escritura (entrevista a Aiub, 9/3/2018).

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”, Brizuela discute con Héctor Tizón y con la representación regionalista en la literatura, en especial con la idea de que “un escritor solo puede escribir aquello que sabe, sobre aquello que conoce” (2006: 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 lo que somos” (ibíd.: 160). 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 literario.¹¹⁹

119 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 comfortable 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, cargada de valoraciones negativas: es el traidor, el topo. Si bien la narradora se permite por momentos dudar de su postura, esta 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” (Alcoba, 2008: 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 enteró 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. Como describe la novela, lo subían a un helicóptero para que reconozca los embutes en los que había trabajado. El Ingeniero fue 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 al militante detenido-desaparecido su condición de víctima o silenciarla, porque es obvio que Alcoba conocía el destino del personaje, no solo revictimiza 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. En relación con el problema de la traición en las narrativas de la posdictadura es fundamental volver al planteo de Fernando Reati: “¿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?” (2006: 2).

¿Acaso se le podría haber exigido a Primo Levi que 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 parodiar¹²⁰ 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, 9/3/2018).

Terry Eagleton 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? Solo pueden escribir acerca de lo que conocen, pero el conocimiento no tiene por

120 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’” (2011: 10).

qué surgir de la experiencia” (2016: 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” 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 previamente, 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.

Pasajera en trance. María Ester Alonso Morales

Entre dos orillas (2015),¹²¹ 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 etnógrafo 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*, y que la poeta

121 Es el único título de la colección con una portada en 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, 23/3/2018).

repone con la mirada de una “exiliada voluntaria”. Estos poemas se relacionan, por otra parte, con la 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 legal.¹²² El prólogo del poemario está escrito por el hijo de una militante colombiana desaparecida y asesinada, Erik Arellana Bautista, exiliado en Hamburgo, amigo de Alonso y también escritor de poemarios y cuentos.

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 destierro, el ser migrante, el acostumbramiento a la precariedad, etcétera. Le preguntamos por correo electrónico a la autora acerca del proceso de producción del libro y respondió lo siguiente:

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 posparto 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. Diga-

122 En un correo electrónico 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, etcétera. O sea, los corazones oprimidos de este sistema”.

mos que se me juntaron un poco la depresión posparto, el duelo del migrante conocido como Síndrome de Ulises y mis duelos anteriores sin resolver [...] En esos años estaba Mariana Pérez 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 Elba 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 de 2013 participé en la Semana de la Literatura Latinoamericana y por primera vez leí en voz alta algunos poemas y relatos que había publicado en mi blog El milagro en Hamburgo [...] En un viaje al país de dos semanas, entre septiembre y octubre 2014, le llevé a Julián mi manuscrito (entrevista a Alonso Morales 4/4/2018).¹²³

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]” (2017: 99). Por otra parte, en *La Babel del inconsciente* (2002), Amati Mehler *et al.* indagan en la posibilidad de olvido de un trauma a la luz de la adopción de una nueva lengua. Según los autores, poder hablar

123 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 biográficos.

de conflictos y ansiedades propios de la infancia, en una segunda lengua aprendida de adulto, permitía “al analizado establecer una especie de distancia de seguridad de todo aquel tumulto de emociones primitivas que eran inmediatamente evocadas por las palabras de su lengua madre” (Bravi, 2017: 100).¹²⁴

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” (Alonso Morales, 2015: 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” (1986) 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?” (ibíd.: 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” (ibíd.: 50) y “Rarezas III”: “Una habla bajo, / no se ríe más a carcajadas, / eso aquí es muy *laut*” (ibíd.: 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 quién he sido / a ver si algo ha quedado / dime que todo no se ha perdido” (ibíd.: 20). Es interesante cómo la edición bilingüe ayu-

124 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, Países Bajos, en 1992, y que expresa estas cuestiones en su primer poemario *Extrañas palabras*: “Una absurda melancolía / Un dolor que no pude reconocer / Los pájaros pequeños se escapan” (1998: 55). Pero también en *Suecia*: “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” (2006: 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.

da a la transmisión generacional de la memoria, no solo 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.

Algo diferente ocurre en *Estirpe de navegantes* (2017), en el que 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 al 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, al que 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 gallega 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” (2015: 34).¹²⁵ Estos versos dedicados a Axat arman una serie con el poema “XXX”¹²⁶ de *Peso formidable* (2003) y con “Equipo forense de sí”¹²⁷ de *Neo* (2012). Estos adultos 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” (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

125 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.

126 “Te espero: / Padre / los ruidos causados por la derrota / no alcanzan a quebrarnos / aunque sea por un instante / esa increíble luz de tus ojos / esperanza o fulgor de a cada instante ser grito. / Sueño: / estamos en algún lugar / vos papá y yo/ me contás que ayer te cantaron / me decís que seguro te están por venir a buscar / te ruego la huida / vamos lejos / bien lejos te digo / Pero me contestás que... / la sangre de los compañeros no se negocia / y no hay caso / Padre / no te convenzo / y la escena que se repite muchas noches / a veces llegamos a discusiones acaloradas / y parece que no hay caso / Padre / no puedo salvarte ni en los sueños” (Axat, 2003: 67-68).

127 “Todos los años / ese día / a la misma hora / sueño / viaje al pasado / una hora exacta antes de que caigan / me veo de siete meses / en los brazos de mamá / desesperado / les cuento de su destino / hay que irse rápido les digo / quedan pocos minutos / no vacilan / no se inmutan / no hay caso pienso / se quedan / antes de volver me entregan / al niño / cuidalo / y regreso con él en brazos / todos los años / ese día” (Axat, 2012: 24-25).

“inversión de mundo” (Da Silva, 2009) que produjo el plan sistemático de exterminio. Con acierto, Ilse Logie 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 irremediamente 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” (2015: 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 orientada al 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”:

Soñé, / que se me presentaba un hombre / venido de otra época, / vestido con abrigo negro, / como un ángel descendido. / Este ángel me dijo: / te concedo viajar al pasado, / al año 1974, / al fatídico día, / presentarte a tu padre, / cara a cara / y sin revelarle tu 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... (2015: 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 el 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 Saborido,¹²⁸ 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” (ibíd.: 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 nuevas “memorias abracivas”; 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” (ibíd.: 24).

Como veíamos previamente, estos cuerpos no son representados en el momento del enfrentamiento o como cadáveres, sino que se presentan como visitas fantasmales, en la medida que son 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.

128 María Ester Alonso Morales es hija de dos militantes del Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT). Su padre, Jacinto Alonso, fue asesinado el 7 de octubre de 1974 en un operativo en el que se ajusticia al mayor del Ejército Jaime Gimeno, como reacción a la Masacre de Capilla del Rosario (Catamarca) de agosto de 1974.

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 conceptualización de estas escenas como “memorias abracivas”. En esta serie, se instituye un espacio en común que no existía hasta esa instancia:

La distancia que diferencia y conecta 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, como 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 sobrevivencia, 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 horrores” (ibíd.: 204).¹²⁹

Es interesante que en algunos poemas, como “La herencia incómoda”, Alonso reivindica la imagen de guerrilleros para sus padres.¹³⁰ Allí se pone de manifiesto, explícitamente, el horizonte polí-

129 Una imagen que ilustra muy bien esta cuestión es la escena final del filme *Tierra de los padres* (2011), de Nicolás Prividera. Desde un helicóptero se contraponen el Cementerio de la Recoleta, metáfora de los panteones de los “prohombres” 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.

130 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

tico 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 en 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 para 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:

Especialmente para nosotros los poetas hijxs, la poesía nos permite reescribir nuestra historia destilando hasta la última gota de dolor. La escritura tiene un efecto sanador, terapéutico y también estético porque buscamos un lenguaje bello. Y de alguna manera nuestros versos se unen a los de los poetas desaparecidos, perseguidos políticos y exiliados dando así testimonio de lo acontecido, sobre todo, en el sentimiento. Creo que se llega a otros canales a través de la poesía, allí donde quizás el discurso jurídico o político no llega, llega tal vez un verso y eso lo conmueve todo (entrevista a Alonso, 4/4/2018).

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

María Ester y Julián Axat. Alonso manifestó que Axat le habría sugerido no llamarlos guerrilleros, lo cual fue motivo de largos cabildeos durante la edición del poemario.

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 tengo espíritu detectivisco. Es como si mi forma de llegar a esas cosas fuera más a través de la ficción que a través de investigaciones” (Arenes y Piekelný, 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, 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. Solo que la clave de esa cifra nunca podrá ser un hallazgo privado, la sociedad en su conjunto debe dar cuenta de esa herencia que en algunos casos será más un peso insostenible que formidable. Ese bebé revisitado, metonimia de la generación de hijos, es un testigo que, paradójicamente, no puede decir, no sabe.¹³¹

131 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

Consideramos relevante, en relación con 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 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, intentarán decir ese indecible, cuestionando el tiempo lineal o instrumental, que sería el de la hegemonía, valorizando una experiencia más real aún, 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 inactualidad de la poesía.

(No) manifiesto por un arte mutante. Nicolás Prividera

En 2012, año de la publicación de *restos de restos*, Nicolás Prividera¹³² 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: 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),

el pacto de enunciador y enunciatario que hace que este sea más fiable en la medida en que pueda mantener su palabra a lo largo del tiempo. El testigo pide ser creído e intenta marcar una frontera entre realidad y ficción.

132 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.

en el que vuelve sobre su propia producción cinematográfica y las polémicas en las que se vio envuelta.

El libro *restos de restos* reúne textos escritos entre mediados de los noventa y fines de 2010 y en él confluyen poemas, relatos de ficción, textos críticos, junto con extractos de guiones de filmes nunca realizados. Para el propósito de nuestra investigación, nos interesa pensar la compilación de textos escritos en la década del noventa y reunidos 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, 3/1/2018).

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, 3/1/2018).

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... (Prividera, 2012: 21).

El relato maravilloso es reescrito para deconstruir la figura del caballero heroico y victorioso que se superpondría irónicamente a la imagen de la derrota 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).¹³³ Según

133 A propósito de cómo vivenciaba un hijo esta nueva construcción social de sentidos sobre los padres, dice Aiub: “A mediados de los noventa 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

Idelber Avelar (2000), 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, como 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 televisión. 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 utiliza el mismo procedimiento y manifiesta al mismo tiempo un deseo de superación: "... cuando te fuiste era tan solo una niña: solo había duendes, dragones, gnomos y hadas. Tomé de un cuento mi castillo, el florete y un par de espadas. Las doncellas esperan. Hoy me doy cuenta de que ya no puedo vivir en el anacronismo del '... había una vez...'" (1996: 9-10). Estos relatos que recurren a procedimientos de los cuentos de hadas pueden leerse en consonancia con lo planteado por Idelber Avelar:

La posdictadura pone en escena un devenir, alegoría del símbolo. Como 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 (2000: 10).

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 "solo 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

desaparecidos. Ahora lo miro casi veinte años después y fue una época en la que no fuimos críticos para nada. No podíamos" (entrevista a Aiub, 9/3/2018).

a la visión estratégica del líder montonero Mario Firmenich.¹³⁴ 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 rápidamente.¹³⁵ 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:

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

134 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”; ver 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.

135 Dice Cecilia Secreto 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 estatus. En relación con esto, de él nunca se detallan las condiciones individuales, solo la valentía y, en algunos casos, la bondad perseverante” (2009: 83).

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, 3/1/2018).

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” (2012: 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” (ibíd.: 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 (2009: 172), Daniel Feierstein (2007: 336) y Alejandra Oberti y Roberto Pittaluga (2012: 39), entre otros, consideran un momento bisagra, que abrió un antes y un después en las conmemoraciones por el inicio de la última dictadura cívico-militar, no solo por la emergencia de H.I.J.O.S., sino también por la masividad creciente que fueron ganando en el 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 noventa son las discusiones, las que se pudieron dar y las que no, y por eso me animé a discutirles a los exmilitantes de los setenta 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. Hubo, en todo caso, etapas, momentos de apertura y otros de cierre. Por ejemplo, recuerdo muy claramente, tener la conciencia de que el “escrache” podía llegar a ser un problema en determinado momento. H.I.J.O.S. tenía una articulación en comisiones, y todo el mundo quería ir a la de “escrache”, por lo que una de las actividades, una de las opciones, de pronto se convirtió no en la única, pero sí en la más popular, hacia adentro y hacia afuera, 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 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” (entrevista a Prividera, 3/1/2018).

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.

como performance de la transmisión de la 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 mismos. 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” (2016: 72).¹³⁶ 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 sé si esa pose es inconscientemente suya o si solo está repitiendo el ritual esperando que el mito se cumpla)” (2012: 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” (ibíd.: 49) se hace evidente la diferencia generacional entre Madres e H.I.J.O.S. en relación con 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

136 En relación con lo performativo en las memorias de hijos, destacamos la importancia del teatro en la formación de algunos de los autores trabajados: Julián Axat, Emiliano Bustos, María Ester Alonso. Los tres consideran que fue determinante el contacto con las artes escénicas para desarrollar su escritura.

en “Asado de vacío”, en el que 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*” (ibíd.: 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 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 en el 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 el filme *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” (2012: 20) se relaciona con la necesidad de crear nuevas formas que puedan dar cuenta del presente.

El autor, como hijo, se propone buscar un nuevo lenguaje que sea capaz de decir a su generación y no una actualización de viejas consignas que solo adquieren sentido a fuerza de caer en un vacío significante: “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”,¹³⁷ 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

137 Este poema fue utilizado en la obra teatral *Hécuba o el gineceo canino* (2011) del director Emilio García Wehbi.

y en las únicas cartas que sobrevivieron, nombrando entradas agri-dulces y vinos importados” (2012: 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.

“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* en la que 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 filme 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... (2012: 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) solo el comienzo. De lo que se trata –más temprano que tarde– es de hallar ese otro cuerpo perdido: la Historia” (2012: 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 padres.¹³⁸ En *La generación de la posmemoria* (2015) 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,

138 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 / zambas / ni chacareras / ni canciones / de protesta. / La guardo / con cuidado / en su funda / ahí queda / dormida / en una esquina / con mis recuerdos (2015: 42-44). Juan Aiub en el poema “doce” trabaja, como vimos, con el cuaderno de pomas 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.

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, solo que recién con el transcurrir del tiempo manifiesta su sentido revelador. Quizá lo más original que plantea Hirsch es cómo los objetos de regreso, como los llama, se constituyen en 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” (2015: 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”, Privera hurga en la mirada de distintas fotografías de la madre, 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:

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 (Privera, 2012: 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 inclu-

yen actos de habla que dependen de historias pasadas, a la vez que generan efectos” (2015: 40). La perspectiva de Hirsch, Assman y Ahmed encuentra una síntesis en la diferenciación conceptual que propone Diana Taylor a propósito del archivo y el repertorio, cuando señala que los diferentes sistemas de transmisión posibilitan maneras diferentes de ser en el mundo: “El repertorio brinda apoyo a la ‘cognición corporalizada’, al pensamiento colectivo y al saber localizado, mientras que la cultura de archivo favorece el pensamiento racional, lineal, el así llamado pensamiento objetivo y universal, y el individualismo” (2016: 18) y por lo general ambos son trabajados de manera conjunta.

Como vimos en el capítulo 1 a propósito de los vínculos que tejen los hijos con las libretas o textos que legaron sus padres, Jordana Blejmar recupera la etimología del *souvenir* como recordatorio que “domestica e internaliza una experiencia externa y permite el pasaje del evento a la memoria” (2015: 280). Las características del *souvenir* radican en su incompletud, dado que es arrancado del contexto original. Por eso, en “Agenda 1973”, Prividera se pregunta qué habrían sido esos nombres: “Un grupo, una clase, una generación” (2012: 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, un texto como “El campo”, que alude a la ex ESMA, señala: “En el libro de visitas leo una frase que me horroriza: ‘Estuvo todo muy entretenido y divertido’” (ibíd.: 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” (ibíd.: 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, 3/1/2018).

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 de 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 noventa)¹³⁹ como 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

139 Dudamos de que sea efectivamente así: en todo caso, podemos pensar que podría haber sido hegemónica entre fines de los ochenta y principios de los noventa; 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.

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 solo recordar que / 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 (2012: 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” (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 en el que 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” (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” (ídem).¹⁴⁰

140 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.

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” (2012: 86), mientras que con un tono irónico concluye: “Restos de restos. El libro vencido / de un poeta objetivista” (ídem).¹⁴¹ Al reclamar una misma genealogía, Prividera realiza una operación de reapropiación de los padres literarios de los noventa. Incluso en “Florida Boedo”, parodiando un poema de Casas, leemos la siguiente recomendación: “No vuelvas al barrio, / poeta. Nada queda” (ibíd.: 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 noventa, 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” (ídem). El “según dice” señala al mismo tiempo sus reparos o distancia con el gobierno kirchnerista.

Y es así porque más allá de 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 y Capelli, 2013: 18).

141 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 hierro” y “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”.

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, 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” (2014: 52).

Para Prividera, precisamente lo que reclama esta coyuntura histórica, la primera década del siglo XXI, 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 en el interior de las organizaciones armadas.

Considero que lo que encierran estos planteos es 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”, en el que la metonimia encierra una crítica política a la generación del setenta a partir de un juego de palabras con el filme 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” (2012: 51). Por otro lado, los hijos frankensteinianos, “que pretenden escapar a ese mandato ne-

gándose a ese destino hamletiano de encarnar la Historia” (ídem). Como síntesis de estos dos polos se encontrarían los hijos mutantes, “que asumen su origen, pero no quedan presos de él” (ídem). 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” (ibíd.: 52).¹⁴² 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 en el 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 fílmica de hijos, y que consiste en partir de una institucionalización de la desaparición forzada que para ellos funciona como un punto de 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

142 Esta tipología ya había sido utilizada por Prividera en la presentación a la novela de Félix Bruzzone *Los topos*, el texto se titulaba *Plan de evasión*. En cuanto a la utilización de la noción de replicante, se ha pronunciado recientemente en contra Basile (2017b: 162-163) señalando la creatividad de los hijos en la construcción de un nuevo lenguaje para los organismos de derechos humanos. Aunque Dalmaroni 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 setenta, 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” (Dalmaroni, 2004b: 971).

posibilidades que la lógica del relato le exige, sin concesiones: como ha señalado Martín Kohan, “en *Los topos* la prioridad no parece ser entender, sino descalabrar y recomponer, extraviar y reconducir” (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, ya que 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 como 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 setenta.

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 setenta o los noventa, 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, como 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” (ibíd.: 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) (Axat y Aiub, 2010: 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 Privera. 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” (2016: 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 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” (2009: 58). El Hijo mutante solo 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 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” (2015: 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” (ibíd.: 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 también ponía énfasis en señalar que durante el proceso en que se elabora una obra de arte el artista 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” (2003: 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 en sus escrituras la catástrofe identitaria producida por el genocidio.

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 este 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 impulsadas 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 4. 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: qué hacer con el legado de los padres, cómo discutir en sus escritos con la poesía de los noventa —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 sobre 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 *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.

Por una poesía menor. Julián Axat

En este apartado, abordaremos tres poemarios publicados por Julián Axat¹⁴³ 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 offician 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, como veremos, en el rechazo que manifiesta a propósito de la poesía oficial o su resistencia a convertirse él mismo en un

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

“poeta kirchnerista”, pero también en la búsqueda de intertextualidades discursivas en su trabajo como defensor de menores.

Como veíamos en el capítulo 2, a propósito de la polémica por la presentación de *si Hamlet duda*, “menor” califica a “las condiciones revolucionarias de cualquier literatura en 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” (ibíd.: 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” (ibíd.: 29); y 3) actúa como un dispositivo colectivo de enunciación y, 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” (ibíd.: 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 con vistas 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*: “La tradición de todas las generaciones pasadas pesa como una pesadilla sobre el cerebro de los vivientes” (1928: 19) y plantea que de lo que se trata es de “sostener la música de lo que viene” (Axat, 2008 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*, 2006).¹⁴⁴ 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 me-

144 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.

nor. 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, 2008: 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 angustia” (ídem). También realiza una crítica a la reducción de la política a lo militar por parte de los padres y a su sumisión a oscuras cúpulas:¹⁴⁵ “las extremas generaciones / militaricen los rayos / los vacíen de luz / hagan del verso una piedra” (ibíd.: 55); a los poetas célebres: “¿se puede picanear un poema? / conjeturo que sí / conozco a varios poetas torturadores / tan letrados / que son autoridad” (ibíd.: 54); a la política actual: “LÓ-PEZ-JJ / encerrado en / el último agujero / (ver pista perros)” (ibíd.: 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

145 Como parte de las críticas que formula Axat a las organizaciones armadas de los sesenta, en 2010, durante la presentación de *Neo* en el Teatro de la UNLP, contó al público que estaba trabajando en un proyecto poético que consistía en reescribir el Código Penal Montonero para discutir de manera paródica con los distintos artículos formulados por la Conducción Nacional. Según el autor, terminó abandonando el proyecto debido al gran aburrimiento que le generaba pensar cada artículo; si mal no recuerdo lo definió como la muerte de la poesía. En 2011, publicó los borradores de ese proyecto en el número 1 de la revista *La Grieta* en su versión digital, titulada “De regreso a Octubre”, disponible en <http://regresooctubre.blogspot.com>.

la preferida, será fusionando política y literatura: “¿qué distancia separa la violencia política de la violencia poética?” (ibíd.: 53), aunque como veremos, siempre abogará por una relativa autonomización de la obra literaria, dado que la considera al mismo tiempo un hecho social y subjetivo, lo cual lo acerca más a la figura del intelectual comprometido de los sesenta que a la del revolucionario de los setenta (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 y 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” (2008: 10).

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, 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” (ibíd.: 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, 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 (Axat, 2008: 51).

De la misma forma, la iluminación o el estado de luminosidad connota a los padres como instantes únicos e irrepetibles, a los que se puede acceder a partir del resplandor de las chispas de luz que irradian las fotografías, los relatos de los compañeros de militancia, memorias orales y visuales que permiten la conexión con lo perdido, aunque no de una manera tan perfecta como la que ofrece la poesía. Esta, desde el punto de vista de Axat, es una matriz dadora de luz. Para poder acceder a esta luminosidad se hace necesario mantener presente el tópico desarrollado por el autor en su poemario anterior, del poeta como médium: “invisible / visible percepción / en la escritura / de quienes han desarrollado células / con una retina que reacciona sensible / simple temblor / pulso del brazo / ralla verso / construye fantasma” (ibíd.: 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...” (ibíd.: 59). El fantasma funciona como sentido del presente, como memoria que actualiza todos los pasados y todos los futuros en el instante de su efectuación.

Por lo tanto, el desafío para el yo lírico consistirá en acercarse al pasado a través de la incertidumbre de la luz. Hay una necesidad de iluminar para no olvidar, no para aprehender. La luz tergi-versa y cuanto más se ilumina ese pasado, más inaccesible se hace: “¿cómo volver a encender un padre apagado-sin armar un Golem?” (ibíd.: 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” (ibíd.: 40); en este sentido, hay alusiones constantes a la luz mala: “la energía de los otros para multiplicar lo propio” (ídem), 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” (Axat, 2008: 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*: “El hombre produce libre de necesidad física, y solo produce verdaderamente cuando está libre de esa necesidad” (2010: 113). El poeta solo 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-poe-
ta: “es construir cuencos y llevarla para siempre al límite entre pecho
y labio” (Axat, 2008: 19), es un esfuerzo corporal y racional, de
corazón y palabra, de sangre y de voz; no es simplemente “captar
el rayo” (ídem), 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 mol-
deando 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 pa-
sado no cesa de interrogarlos, de ponerlos en tensiones inesperadas,
en cambiarles el sentido, en indeterminar el lenguaje en el presente
de la propia experiencia.

En “Dictaduras, memoria y modos de narrar: *Confines, Punto
de vista, Revista de crítica cultural, H.I.J.O.S.*” (2004), Miguel Dal-
maroni considera:

Los momentos antidiscursivos de la escritura de H.I.J.O.S.¹⁴⁶
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 (2004b: 973).

Este recurso estético, en esa búsqueda por utilizar un contralen-
guaje, 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

146 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.

... una indagación reveladora de la densidad de lo íntimo o del pozo más hondo y particular de la subjetividad; creencia que incluye a veces la idea de que la plurisemia, la agramaticalidad, las rupturas de las expectativas retóricas e ideológicas o la exorbitancia de la connotación que permite la poesía organizan una forma verbal homóloga a las complejidades de la intimidad (ibíd.: 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 del / mirar-mirando*” (Axat, 2008: 32, cursiva en el original). 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” (ibíd.: 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 la Argentina, a diferencia de lo que ocurrió, por ejemplo, en Brasil, donde la construcción de verdad estuvo determinada por los usos archivísticos,¹⁴⁷ pero también, y

147 El libro de Gelman y La Madrid *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

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 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” (ibíd.: 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, como veremos, redefinir la poesía a partir de su vinculación con la política.

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

brasileño, significativamente el mismo epígrafe encabeza la edición de *Brasil: Nunca Mais (1964-1979)* (1985). En Brasil, a diferencia del caso argentino, se hizo hincapié en la construcción de verdad sobre lo sucedido en dictadura con la utilización del archivo del *Departamento da Orden Política e Social* (DOPS) escrito por las fuerzas militares en las 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.

para la obtención del grado de Magíster 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 negativizados¹⁴⁸ por los discursos hegemónicos y por su brazo performativo, el sistema jurídico que ejerce una violencia clasista y xenófoba sobre los destinos de los cuerpos que no se prestan dóciles a la normativización de las clases dominantes.

La sociología jurídica, pero especialmente la etnografía y los estudios culturales, le van a proporcionar a Axat la distancia crítica necesaria para analizar su propia situación dentro del Fuero Penal Juvenil de la provincia de Buenos Aires. El trabajo desempeñado por un defensor juvenil consiste 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 microcultura o mundillo simbólico que una persona ajena al campo difícilmente podría dar parte (Axat, 2013a: 13).

148 Tomo este concepto de Mariana Chaves: “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.)” (2005: 26, cursivas en el original).

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*: “lo que el derecho no puede decir / Lo / dice un poema” (Axat, 2014: 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, Sharon Olds, incluso material incluido en su poemario como “Rap Máquina Hamlet”,¹⁴⁹ “‘Poroto’ y la técnica para fabricar ‘bembas’” 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, 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” (Axat, 2008: 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 como 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 interpre-

149 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 que se proponía exponer la maquinaria del drama, sus engranajes y sus contradicciones.

tación del público actúe como el propio velo teledirigido¹⁵⁰ –algo así como el efecto de “La carta robada” de Edgar Allan Poe llevado al plano de la política–, el autor extraña los dispositivos de enunciación que embotan la experiencia y la sensibilidad del sujeto político contemporáneo.

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, en la que 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 Urondo: “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” (Axat, 2013: 26),¹⁵¹ 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

150 Horacio González, en un artículo publicado en el diario *Página/12*, señala: “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 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” (2018).

151 El poema de Urondo 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” (2010: 475).

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 biopoder¹⁵² desde su nacimiento y cómo la celda se convierte en una especie de hogar, quizá el único al que tienen acceso estos chicos.¹⁵³ Desde un plano formal, como señala Mariano Dubin en su reseña del libro, Axat “recupera el encabalgamiento trunco de Lamborghini, dejando palabras sueltas que violentan por lo no dicho” (2014: 37) para hacer de esa imposibilidad “un recurso político-estético que permite escribir/registrar el canibalismo político de las clases dominantes” (ídem). Así es que en esta elección se visibiliza una reapropiación o lectura a contrapelo de uno de los poetas 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 textos.¹⁵⁴

152 En general, el biopoder según lo entiende Roberto Espósito, puede ser pensado como un mecanismo de distribución desigual entre “personas” y “cuerpos” (Giorgi, 2014: 200).

153 “La implementación en la provincia de Buenos Aires de la Ley 13634 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, 2013b: 210)

154 Algo similar hará Nicolás Prividera en *Tierra de los padres* cuando recupere el poema “Progenitores” de *Contemporáneo del mundo* (1962), de Joaquín Gianuzzi, para situar históricamente su figura y reivindicarlo de una manera tal vez más completa de la que fue leído en los noventa.

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 repiqueteos 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 revela 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 a través de la exclusión, la xenofobia y la criminalización de la alteridad.

La estructura del poemario se encuentra sintetizada en el título. Este retoma, por un lado, la categoría de musulmán que describe Primo Levi (2014) y que analiza en profundidad Giorgio Agamben, como caso extremo de la vida desnuda en el contexto de los campos 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 como 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 cardiorrespiratorio 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 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” (1978: 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 peatones.¹⁵⁵ Más allá de los delitos menores que pudiera haber cometido este grupo de niños, es interesante ver cómo actuó en este caso lo que Sara Ahmed 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” (2015: 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

155 Narraba el diario *El Día* a modo de fábula fantástica: “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 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 sevillanas 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” (28/7/2008).

a la construcción de fronteras de manera constante, de la misma manera que, como explica Agamben, “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” (2005: 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: 120), de esta manera se produce un deslizamiento sógnico 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 urbano.¹⁵⁶

En consecuencia, en “Plaza San Jorge Mártir”, reescritura del poema “Sinfonía de cuna” (1954) de Nicanor Parra, 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”:

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 angelorum!* / *que le vaya bien...* / aunque / con sus ojos azules / en mis manos / me quedé (Axat, 2013: 53, cursiva en el original).

156 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 en “Casa tomada”, de Cortázar) produce en quienes tienen la libertad de circular por el espacio céntrico –porque generan plusvalía o tienen 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.

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” (2017a). 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” (Pino, 2017a: 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”. Más allá de que la intención autoral de los poetas busque construir un yo lírico “fundamentalmente histórico” (ibíd.: 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” (2016: 67).

Pensamos que, justamente, la operación de *musulmán o biopoética* da cuenta de esa desobjetivación 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 escritura,¹⁵⁷ o incluso antes, en *Peso formidable*, cuyo poema V dice:

Umbral de placer / Cuerpo sin órganos (CsO) / escondite
de las manos / SIN MONTAÑAS / planicie mutantes cari-
cias 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-identi-
dad D.E.S.A.P.A.R.E.C.I.D.O.S. desaparecidos muertos...
(2003: 16-17).

Este texto 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 instituciones.¹⁵⁸ 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

157 Esteban Rodríguez escribió sobre el libro que “el servario también es el espacio abierto para andar 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” (2007: 28).

158 Bustos lo problematiza en su artículo “La poesía después”: “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” (2018: s/n).

/ 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” (Axat, 2013: 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.¹⁵⁹ El abordaje crítico de Pino termina realizando una construcción literal de la memoria que,¹⁶⁰ 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

159 Discutimos con las perspectivas que piensan las producciones poéticas de hijos de desaparecidos como meros testimonios de los efectos de las prácticas sociales genocidas; por el contrario, las consideramos 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. 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 lecturas. Lector y autor se convierten en cocreadores de la obra puesto que, como dice Eagleton, el primero “queda atrapado por los recovecos de la sintaxis y lucha por arrebatarse un significado al autor” (2016: 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, 2016: 154). No se trata tanto de que la obra tenga un significado, sino que lo despliegue.

160 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, 2017b: 164, las cursivas son nuestras) 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” (ibíd.: 168).

situaciones nuevas,¹⁶¹ en los términos en que lo pensó, por ejemplo, Tszvetan Todorov.¹⁶²

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” (2013: 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 Raimondi, el análisis de Pino, siguiendo esta clave de lectura, contribuiría con un nuevo capítulo: “La percepción de la memoria histórica”.¹⁶³

También Fernando Reati aborda este poemario en el trabajo “De los desaparecidos de los 70 a los menores marginados de hoy:

161 Recientemente, Eugenia Straccali, en una reseña sobre la poética de Julián Axat publicada en el *Atlas de la poesía argentina* que compiló junto con Bruno Crisorio, señala: “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” (2017: 300).

162 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 como víctimas e imposibilitadas de extraer una lección del pasado; podríamos decir que este actúa como *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).

163 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.

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, 2015: 140). Sin embargo, se correrían riesgos en esta apropiación, por ejemplo, con la identificación que produce una estética de la empatía,¹⁶⁴ es decir, lo que Carlos Gamerro denomina el deseo de ser hijo de desaparecidos en los lectores de esta literatura.¹⁶⁵ Nicolás Prividera no escapó a la polémica cuando lo entrevistamos:

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

164 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.

165 Dice Gamerro en *Facundo o Martín Fierro. Los libros que inventaron la Argentina* (2015) que en los noventa, 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’” (Gamerro, 2015: 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 la novela coral *El secreto y las voces* (2002) con un personaje principal que es hijo de desaparecidos, 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.

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, 3/1/2018).

En este sentido, nos preguntamos si en la obra de Axat estamos ante un recorrido inverso al realizado por López, 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 (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 setenta. 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 pero, al mismo tiempo, cuestiona o polemiza con la idea de que sea la única víctima, de ahí la aparición de las cartoneras y esa risa que perturba sobre el final.¹⁶⁶ La que, ambigüamente, 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 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 cuar-

166 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 mami 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” (López, 2012: 157).

to, el escritorio, santuario o templo, espacio de veneración de la imagen materna— para salir y respirar en la calle (2016: 10).

En todo caso, el cuestionamiento de Privera pone el foco en cierta modalidad enunciativa que se emparenta con lo que Mandolesi (2016) denomina “configuración pática del abordaje de los setenta”, 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*:

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... (2013: 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”.¹⁶⁷ La confluencia discursiva de Washington Cucurto —exponente de la literatura de los noventa— con el líder de la coalición de derecha que gobernó a la Argentina entre 2015 y 2019, 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, sí.¹⁶⁸ Consideramos redundante recordar que todavía hay casi cuatrocientas personas apropiadas, 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 su destino y que se escucha como al pasar. 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 (como lo ha recordado en numerosas entrevistas)— que, interpretamos, se posiciona la escritura de Axat. El poema, en su representación de lo popular marginal, negativiza tanto al “negro” como al musulmán, que funcionan como títeres que dicen el discurs-

167 La frase fue publicada el 4 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” (2016: 10).

168 “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 solo una” (Friera, 2007b).

so 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.

*Meterle poesía al Estado*¹⁶⁹

Axat sintetiza las condiciones de producción de su tercer poemario publicado dentro de la colección, en una entrevista que le realiza Fernando Reati 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

169 Versos de “El Estado y Rimbaud se odiaron” (Axat, 2014: 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” (Durand, 2006: 123).

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” (2015a: 873).

Así como *musulmán o biopoética* se proponía trazar un cuadro social y denunciar sus condiciones de producción, la indiferente estigmatización y exterminio de un grupo social, *Rimbaud en la CGT*, décimoctavo 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 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 whiskeys*, 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 / repetirían consignas y / todos callaban” (Axat, 2014: 38); a la construcción jerárquica de poder: “El partido me parte / el movimiento me multiplica” (ibíd.: 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...” (ibíd.: 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” (ibíd.: 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” (ibíd.: 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 “Neomaiacovski”: “no llevo credenciales conmigo / tampoco cotillón ni banderías / no las tengo ni las creo necesarias / me han llamado traidor varias veces / desviado des-encuadre inor-

gánico / por eso me han hecho prontuario / Y ellos van pasando / y yo / sigo / mis fierros ciertos versos / y una sonrisa en los labios” (ibíd.: 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 (2011: 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”;¹⁷⁰ además, en ese gesto, reafirma la singularidad absoluta del yo y de la poesía respecto de los demás disensos. En este sentido, la propuesta de Axat encuentra varios puntos en

170 En este sentido, quizá el principio del fin del ciclo 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 eslogan “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 representada por La Cábora y otra, 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. 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 eslogan “Pueblo o corporaciones”, se detiene en su ampliación con un acto realizado tres semanas después en José C. Paz, donde la expresidenta 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. Nos preguntamos, aunque no es nuestro objetivo aquí encontrar 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.

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 Otredad que opera como otro sujeto en sí mismo y se relaciona con cada individuo de forma particular, en muchos casos, suplantando a los individuos realmente existentes por maquinaciones simbólicas. Quizá la frase que sintetice el posicionamiento compartido sea la que expresa Nicolás Prividera de manera directa en una escena de *M*: “si no 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 poemarios,¹⁷¹ 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” (Axat, 2014: 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, salién-

171 La utilización de este procedimiento de escritura está influida, 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!” (Lamborghini, 2003: 158).

dose del lugar común de que el obsecuente traiciona, haciendo ver que hay obsecuentes leales también. La lectura cambia si percibimos una 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 noventa, sus estéticas hegemónicas y sus redes de consagración-financiación; en “La poesía es una banda mafiosa” dice: “X va al taller de Y / X gana el gran concurso de poesía / en el que Y es jurado / Z escribe en suplemento cultural / y reseña solo 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” (2014: 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 desde 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 [...]” (ibíd.: 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, como la denomina Daniel García Helder,¹⁷² aunque sobre el final aclara que “el tiempo redime a los héroes de mi barrio y no a los / del barro” (Axat, 2015: 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, 26/2/2018).

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

172 Dice Mario Ortiz 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” (2004). 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 noventa al terminar la década.

paradigma que se debe producir necesariamente en una poesía del siglo XXI: “la Poesía / habla / todo el tiempo / del Estado” (Axat, 2014: 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” (ibíd.: 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* (2003), pasando por *servarios* (2005) y *médium* (2006) a *ylumynarya*, y otro abierto por *Neo* (2012) 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 con 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 noventa.¹⁷³

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 de que 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.

173 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” (Axat, 2014: 29).

Y los hijos con ira tuvieron padres con ira y abuelos de fuego. Emiliano Bustos

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 *Cheetah* (2007) con El Suri Porfiado, todas editoriales prestigiosas dentro 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 con “La generación poética de los 90. Una aproximación” (2000), publicado en *Hablar de poesía* n° 3. 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 veinte y de los sesenta, en los noventa; por otro lado, señalaba una fisura a partir de otro gesto que recupera una poesía más lúdica, más humorística y kitsch, relacionada con las voces de poetas mujeres que desplegaron 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 sea la escrita por los varones, atribuyendo el equívoco a la vieja repartición patriarcal entre lo público y lo privado. La autora re-

cuerda, 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 naïf 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 el camp, no solo 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 whisksys* y que sirvió de trampolín a toda una camada de jóvenes poetas que, para comienzos del siglo XXI, hegemonizaron el campo de la poesía. Dice Bustos:

Yo conocí a varios de esos poetas en lo que era en aquel momento la Biblioteca Tuñón, que no sé por qué quedaba en la casa de Evaristo Carriego [...] te estoy hablando de fines de los ochenta, primerísimos noventa. 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 noventa en ese momento. Yo los recuerdo así, todos reunidos en torno a una mesa. No había puesto sus garras el sistema todavía sobre los poetas de los noventa. Y me acuerdo que era interesante porque se daba el cruce con los poetas de los sesenta, me acuerdo de haber ido ahí a lecturas con Szpunberg y Alberto Pipino. Era una mesa ovalada o rectangular, no me acuerdo ahora, todos sentados alrededor y ahí estaban estos chicos en aquel tiempo con Szpunberg y Pipino que serían tipos de cincuenta. Que eran los poetas que venían de los sesenta y estaban volviendo al país, en el caso de Szpunberg y Pipino ya había vuelto a mediados de los ochenta. Szpunberg viajaba, iba y venía (entrevista a Bustos, 10/11/2017).¹⁷⁴

Consideramos que *gotas de crítica común*¹⁷⁵ es quizás el libro más noventista de Bustos, más allá de que en él cuestione y critique

174 “Un poeta de la Boca para afuera” continúa en versos la discusión iniciada en el prólogo a *si Hamlet duda*: “desmenzaremos 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” (Bustos, 2011: 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” (ibíd.: 53).

175 El título apela a religar la crítica de los hijos a la generación de los padres bajo un mismo manto experiencial, como destaca Badagnani, 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 por crítica, vale decir, que si lo que unía a la generación

la poesía de los noventa, como ya venía haciendo en *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” (Bustos, 2011: 21)¹⁷⁶ que da cuenta de la inclusión de un léxico crudo cargado de insultos: “Y tu currículum, vieja / del orto. Juana XXII” (ibíd.: 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 desperejo en montes que dan al viento” (ibíd.: 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 rock¹⁷⁷ y que se asientan en una tradición que –intuimos– viene del “nena” de fines de los sesenta 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 noventa, 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 emer-

de los padres era el mandato sacrificial, lo que aúna a los hijos es la crítica de ese mandato” (2014: 48).

176 El poema, a su vez, es una reescritura irónica de “En la biblioteca, trabajando” de Martín Prieto, publicado en *La fragancia de una planta de maíz* (1998).

177 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.

gentes de los noventa, 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 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, / otra demenciales uñas de una / patria defendida, pitan el óxido, / la capsa del escanciador de / bofes. Polichinela IKA o Grand / Routier, 27 años de tribu ciega y / marcha inútil; ayer fiera, / hoy *ferita* (Bustos, 2011: 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 putito italianito que cantaba *Eveready / es una pila de vida, Eveready*. 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 (ibíd.: 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 arte,¹⁷⁸ y que transmite nostal-

178 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 y todos sus libros, salvo *Cheetah*, 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 Stupia. La

gia 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 Latina.¹⁷⁹ 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.

Es sintomático que, aunque utiliza algunos recursos que remiten a estas poéticas, en ningún momento pierde el pulso lírico tan característico de sus versos, por ejemplo, en “Tu psique MADRE”:

Dejó ir a la gata blanca, la psique de / la casa MADRE. Made-
ramen 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 MA-
RIDO PADRE. / Todo eso por acá y solo le di de comer. / pero
una tarde la gata como tarquina / brillaba y relucía el hambre.

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 *Página12*”.

179 Poema “Los libros del Centro Editor” en *Como un paraguayo ebrio y celoso de su hermana* (2005).

Como u- / nas pocas veces en mi vida conseguí / la / inercia del hambre / tu psique (Bustos, 2011: 41).

Nuestra hipótesis es que esto puede deberse a una lectura de los noventa 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 filiares 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” e “Italianito 1982” en verdad son escritos pretextuales o bocetados a fines de los noventa, 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 filme, 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” (Bustos, 2011: 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 anteriores,¹⁸⁰ 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, 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 (2011: 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 abrazivas”. Ese fin señalado por Axat en la cita siempre va a estar alejado mientras siga funcionando la máquina poética.

A partir de lo expuesto, podemos sostener la hipótesis de que la ruptura con la estética del padre es de alguna manera posible

180 Salvo el poema “40” de *56 poemas*, en el que 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).

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 a comienzos del siglo XXI al mismo tiempo que la combate. Esta aparente contradicción es una postura política: 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” (Bustos, 2011: 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 solo 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 veinte, lo elegiría; también he leído a Tuñón, por supuesto, pero me parece que Olivari tenía una mirada muy moderna, muy social, muy histórica y además era como un perdedor, tenía muy leído a Baudelaire, toda una línea de poetas, y era también un desclasado, un tipo que vivía de su oficio (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, como ocurre en cierta zona de la poesía de los noventa, 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, abrí las / piernas para el niño que no ha de venir; / quién pudiera votarte en un cuarto oscuro” (Bustos, 2011: 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” (ibíd.: 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, en el 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, 2018: 222).

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- /rendas 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, 2011: 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” (2012: 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 en los que 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).¹⁸¹

181 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

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 1.

“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 cuando alguien / incomoda con aquella vieja política / al disertante. Por qué invitan a esa gente, / habría dicho el traductor. El lacayo / le habría con-testado al oído: estamos / en la cima pero, aún así, llegan / crápulas con esas credenciales / otorgadas por Brecht” (Bustos, 2011: 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”, en el que reelabora el poema programático de *Cantos de vida y esperanza* (1905) de Rubén Darío,¹⁸² acentuando

de resentidos y furia de olvidados / en cuanto me ilusiono con ser escuchada” (Bignozzi, 2018: 181). 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: 8). Este gesto de Bignozzi creemos 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.

182 Jorge Monteleone 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, en el que 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...”

la perspectiva del presente. En “Los cisnes”, el poeta nicaragüense no solo 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?” (Darío, 1947: 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” (Bustos, 2011: 49, cursiva en el original). Bustos testimonia, desde un presente desolador, la derrota de los movimientos revolucionarios latinoamericanos, el cisne como 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 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 Ar-

(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”, 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” (Monteleone, 2005: 40).

madas 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 (ibíd.: 66). En “Montoneros” se pregunta por “ese molde del peronismo / futuro, presente pasado” (ibíd.: 65) que va de 1955 a 1975 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, 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 esta, pensamos en las semejanzas y en 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–, solo 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 noventa. Garamona ridiculiza ciertas facilidades de esta estética 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 con mis amigos desde octubre de 2015 a febrero de 2016, guiándome bajo la premisa de que debe ser un acto experimental y colectivo (Garamona, 2016: 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 éxito.¹⁸³ 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”. Al respecto, Garamona manifiesta: “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” (en 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. Garamona se encuentra en una situación similar a la de Tamara Kamenszain con *Una intimidación 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, 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 chanchito 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” (2011: 9). Es decir, estaríamos ante dos casos, uno poético, otro crítico, en el que no termina de decantar una pro-

183 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” (Pound, 2000: 26).

blematización estética ¿por temor? a romper consensos 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” (Bustos, 2011: 37), como si se tratara de producir un corte, una cisura para dar paso a lo nuevo. Lo nuevo, para el autor, no estará deslizado 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” (ibíd.: 70). Esas cicatrices¹⁸⁴ 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”:

184 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 orfèbre 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” (2011: 10-11).

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 solo 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 imborrables paseos para volver. Y volviste con tu mujer, / con tu hijo; qué recordabas de San Clemente para / que ellos fueran de tu mano crispada” (Bustos, 2011: 57) o en “La gran ilusión”, en el que 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, y finalmente despierta de su ensoñación “entre los límites del camino y el regreso” (ibíd.: 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 solo le queda la desazón ante la misma pregunta que atormenta a Privera: ¿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” (Privera, 2012: 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.

Una voz profanatoria regresa del exilio. Pablo Ohde

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 setenta lo afectó de otra manera. Como consecuencia del secuestro de toda la familia materna,¹⁸⁵ 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 residentes.¹⁸⁶

185 Pablo Ohde vivió con su familia en el exilio entre 1977 y 1985. Dos tíos maternos de Ohde que militaban en Montoneros fueron secuestrados el 29 de septiembre de 1976 y vistos en el Centro Clandestino La Cacha y en la ESMA: María Magdalena Mainer, de 27 años, y Pablo Joaquín “Pecos” Mainer, de 23 años. Su abuela y otros dos tíos también pasaron por Centros Clandestinos, pero lograron sobrevivir. 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.

186 Señala Soledad Lastra 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 solo de grandes centros urbanos sino de regiones que fueron seriamente afectadas por la represión estatal” (2016: 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, 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 (2007: 233).

Desde su regreso a la Argentina, Ohde participó de varios proyectos que tenían la poesía como centro. A comienzos de los noventa, fundó con Lautaro Ortiz y Emilio Rollié *Hojas selectas. Revista de poesía* (1993-1994), mientras que con Ortiz formó, a mediados de los noventa, 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”. Participaron de esta formación Adrián Ferrero, Luis Maggiori, Gustavo Velazco y Nicolás Maldonado. A fines de 1997, 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, *Confin. 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.

El último proyecto editorial de Ohde fue muy singular, dado que parecía ir en contra de la bibliodiversidad buscada por los editoriales independientes, como las definen López Winne y Malumián: “Una editorial que solamente publica títulos y temáticas que otras editoriales ya han editado no propone una apuesta ideológica, sino de mercado” (2016: 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: “Los contemporáneos a menudo no se comprenden mejor que los individuos separados en el tiempo: el anacronismo atraviesa todas las contemporaneidades” (2005: 18).¹⁸⁷ 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, salvo para recuperar y difundir textos de militantes asesinados o desaparecidos, 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 Ohde]. Y bueno Pablo creía que agarrado de esa mano iba a fundar una gran editorial, de tirada nacional (entrevista a Alfón, 6/4/2018).

Varios libros 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” (2011: 396). Sin embargo, el editor no trató 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

187 La idea de anacronismo y transcrionicidad en el arte de George Didi-Huberman (2005) 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.

a la calle durante 2011. El poeta atravesó su último año en lo que George Bataille 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)” (1987: 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 tres 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, 6/4/2018). 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” (s/f). 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 este construye difiere de aquella que busca la colección. En este sentido, se presenta como un poeta descentrado en el interior de la antología, ya que no le interesa pensar políticamente sus textos ni polemizar con otros poetas.¹⁸⁸ Dice Ohde en una entrevista realizada en el bar Cineteca con motivo de la presentación de *panteo*, en Barcelona, en 2010: “El libro más político era el más estético justamente, siempre es política la poesía”.¹⁸⁹ El autor concibe toda poesía como política en la medida que es intervención-interrupción respecto de la lengua como norma o práctica comunicativa. Al respecto, Duizeide escribió con motivo del fallecimiento del autor:

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

188 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, 6/4/2018). 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” (Ohde, 2009: 34).

189 Video disponible en https://www.youtube.com/watch?v=_XWY_AxZj5s.

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 anecdotario de lumpenaje y reviente (2013).

Así, como sugerimos en la primera parte de este libro, 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 con 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 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 organizada 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 Boccanera “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”¹⁹⁰ que se formó en 2006 y que se propuso visibilizar las memorias de hijos de los setenta que todavía no 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”.¹⁹¹

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, hija de españoles republicanos exiliados en la 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

190 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 cotidianidad. De la noche a la mañana todo lo que nos rodeaba había cambiado, y eso nos golpeo emocionalmente. Esa es nuestra marca, así crecimos y construimos nuestras identidades” (2006).

191 Tomamos esta nominación de Eva Alberione que la propone en “Narrativas contemporáneas de los *exiliados hijos*: Esa particular manera de contar-*se*”, 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 solo sobre las de sus padres” (2016: 5).

de esos nombres, de la trama hospitalaria de esas palabras, nuestras primeras señas de identidad, nuestra primera y acaso única patria (2013: 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” (2013: 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, en particular 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 sobretodo, seres apenados” (Ohde, 2013: 9, cursivas en el original).¹⁹² El rechazo a la institucionalización de la lengua remite a la posición siempre de extremo con respecto a otro sitio empañado de nostalgias que implicaría la doble extranjería de los exiliados y que había sido formulado por Juan Gelman en *Bajo la lluvia ajena. Notas al pie de una derrota* (1984): “de los deberes del exilio: / no olvidar el exilio / combatir a la lengua que combate al exilio” (2001: 233). Es decir, cuando se lo expulsa, se lo condena a un transitar periférico dado que comienza a construir identidad en dos espacios desterritorializados, fronterizos, desde una posición subalterna. Empujado a irse 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

192 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 cuál fue, en términos de la lengua, el efecto de cierta cantidad de ciudadanos que se fueron, cierta cantidad de ciudadanos que volvieron, sean de donde sean, y también el efecto que eso pudo llegar a tener en la literatura” (Aguirre, 2014: 153).

que, con el retorno a la patria, se produce un proceso que, como señala Basso (2019), 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” (Ohde, 2009: 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, 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” (Ohde, *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 oscu-

ridad 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 32 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” (Ohde, 2009: 13). En los versos finales de “La Bestia” y “El Instinto” se produce una reiteración que remite a una oración religiosa, con una imploración del yo lírico a reconstruir el mundo de los orígenes donde la palabra profana todavía no existía y todo era unidad. El tono mítico de los libros de Ohde 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” (ibíd.: 16), mientras que “entre la ceguera y la clarividencia / el Instinto / impregna su simiente” (ibíd.: 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 construyen sentido solo en su conjunto.

Otro de los ejes que el libro tematiza gira en torno a la cuestión de la transmisión generacional de memorias y la problematización de los vínculos familiares. No es casual que el nacimiento de la criatura implique la muerte de sus progenitores: “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” (Ohde, 2009: 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” (ibíd.: 15). Mientras que el Instinto es la acumulación, la posesión material que atraviesa, además, como una cuestión subterránea, toda la colección: “*provecho y pertenencia* son todo su vocabulario / se halla solo / increíblemente solo / pero en todo predomina” (ibíd.: 17).¹⁹³

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

193 En el poemario *desear y tener* de Juan Martín González Moras también se abordan los vínculos de padre e hijo a partir de estas dos 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” (2008: 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” (2011: 53).

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 Vicente Huidobro (especialmente en los cuatro primeros cantos). En *Altazor*, Huidobro (2013) 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).¹⁹⁴ En la elección del personaje ya se advierte la interpelación generacional a su padre (apellido materno de este). 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 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” (2013: 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

194 Según explica Alfón, Ohde le había enviado para corregir *Los cuentos del señor Cornely*. Cuando realiza la devolución, no solo 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.

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: 16). Entre los poemas encontrados por Alfón, halla el kafkiano “Carta a mi padre”:

Los dispositivos / sistemas / maquinaciones relojas / especulaciones tempranas / apriorismos / y demás ecuaciones / fracasaron / qué decir / imposible seguir la regla / mi 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 convidó uno (Ohde, 2013: 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” (ibíd.: 23); en el sueño de sus contemporáneos irrumpe como 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” (ibíd.: 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” (ibíd.: 47); en ese sucumbir bajo tierra se cifra preci-

samente 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 la construcción de una imagen de autor, la actitud crítica que adoptaron respecto del estado del campo en el que insertaron su obra, las particularidades de una producción poética sostenida a lo largo del tiempo y cómo en el transcurso de la primera década del siglo XXI 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 poetas hijos para demostrar la pertinencia de considerar sus poemarios como la manifestación de un corpus histórico emergente, con una serie de características distintivas. Destacamos especialmente 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, como 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. 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 y mítica de la poesía.

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. 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. 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, 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.

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 del 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. 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 de poesía emergentes a comienzos del siglo XXI. 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

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 (1993: 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 de este libro 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.

Entre los rasgos comunes de este conjunto de escritos, destaca, en primer lugar, la pertenencia de sus productores a una misma generación (nacidos a principios de los setenta) con circunstancias biográficas cercanas vinculadas al acontecimiento histórico del genocidio, y que encuentran en la escritura literaria (y el arte) un modo específico de elaboración, registro de su experiencia individual, pero también 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, 2012), en la medida que es un indicador que ofrece de manera explícita representaciones singulares, claramente fechables en un tiempo y un espacio determinados.

En segundo lugar, los poetas establecen 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 este. Lo espectral y el nuevo espacio que constituye (la colección *Los Detectives Salvajes*, pero también las poéticas de cada hijo/a publicado) van 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). 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.

En tercer lugar, 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 de 2007, algunas expresiones de sus contemporáneos, en particular las estéticas dominantes 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 en el interior de la institución familiar, expresada en una línea que va de *Hacer sapito* (1995), de Verónica Viola Fisher, a *El país de las larvas* (2001), de Silvio 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, expresada en una línea que va de *Punctum* (1996), de Martín Gambarotta, a *Poesía civil* (2001), de Sergio Raimondi.

Finalmente, 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 en el 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 manifiesto;¹⁹⁵ distanciamientos de la figura social de “hijo/a de

195 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

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 analizados en los capítulos 3 y 4.

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, 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 la 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 desde fines de los noventa hasta la actualidad. Sin embargo, en

ser (Hamlet)” de Juan Aiub y Julián Axat, “Papel picado, Kerouac y Hamlet” de Emiliano Bustos, entre otros.

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; Ediciones 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 en el 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 las representaciones del 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 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, 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 que publican en los noventa: Martín Prieto, Fabián Casas, Daniel Durand, Washington Curcurto, entre otros.

En torno a este punto es que articulamos las prácticas editoriales, de escritura y las luchas en el 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 posterior. 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 noventa sino de las del setenta y ochenta, 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 desfasaje 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

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 desobjetivación 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.

Los autores estudiados en este trabajo encontraron, además, en el trabajo de archivo, 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 públi-

cos 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 del siglo XXI. 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 la noción de “memorias abrazivas” para señalar la especificidad de ciertas imágenes en las producciones estéticas de hijos e hijas de militantes desaparecidos o asesinados, en las que

se produce una fusión con la figura de los padres que 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 este libro 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

Bibliografía literaria citada

- Aiub, Carlos (2007). *Versos aparecidos*. City Bell: Los Detectives Salvajes-Libros de la Talita Dorada.
- (2012). *Subcutáneo*. City Bell: Los Detectives Salvajes-Libros de la Talita Dorada.
- Alcoba, Laura (2008). *La casa de los conejos*. Buenos Aires: Edhasa.
- (2012). *Los pasajeros del Anna C*. Buenos Aires: Edhasa.
- (2013). *El azul de las abejas*. Buenos Aires: Edhasa.
- Alonso Morales, María Ester (2015). *Entre dos orillas. Orilla Río de La Plata*. City Bell: Los Detectives Salvajes-Libros de la Talita Dorada.
- (2017). *Estirpe de navegantes. Bitácora poética*. Guillarei: Novas do Eixo Atlántico.
- Archetti, Valeria (1996). “Cartas a mi vida”. *Revista H.I.J.O.S. La Plata*, n° 1, setiembre-octubre, pp. 8-10.
- Areta, Joaquín (2010). *Siempre tu palabra cerca*. City Bell: Libros de la Talita Dorada.
- (2012). *Siempre tu palabra cerca*. Buenos Aires: UNSAM
- Asís, Jorge (1980). *Flores robadas en los jardines de Quilmes*. Buenos Aires: Losada.
- Axat, Julián (2003). *Peso formidable*. Buenos Aires: Zama.
- (2005). *Servarios*. Buenos Aires: Zama.
- (2006). *Médium*. Buenos Aires: Paradiso.

- (2008). *Ylumynarya*. City Bell: Los Detectives Salvajes-Libros de la Talita Dorada.
- (2012). *Neo*. Buenos Aires: El Suri Porfiado.
- (2013). *Musulmán o biopoética*. City Bell: Los Detectives Salvajes-Libros de la Talita Dorada.
- (2015). *Rimbaud en la CGT*. City Bell: Los Detectives Salvajes-Libros de la Talita Dorada.
- (2016). *Offshore*. Buenos Aires: Ediciones periféricas.
- Axat, Julián y Aiub, Juan (eds.) (2010). *Si Hamlet duda le daremos muerte. Antología de poesía salvaje*. City Bell: Los Detectives Salvajes-Libros de la Talita Dorada.
- (2014). *La Plata Spoon River*. City Bell: Los Detectives Salvajes-Libros de la Talita Dorada.
- Bayley, Edgar (2011). *Poesía completa t.1*. La Plata: Editorial Turkestán.
- Bignozzi, Juana (2018). *La ley tu ley. Poesía reunida*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Bolaño, Roberto (1998). *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama.
- (2004). *2666*. Barcelona: Anagrama.
- (2010). *Cuentos*. Barcelona: Anagrama.
- Bombara, Paula (2005). *El mar y la serpiente*. Buenos Aires: Norma.
- Brizuela, Leopoldo (2012). *Una misma noche*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Bruzzone, Félix (2007). *76*. Buenos Aires: Tamarisco.
- (2008). *Los topos*. Buenos Aires: Random House Mondadori.
- (2014). *Las chanchas*. Buenos Aires: Random House Mondadori.
- Bustos, Emiliano (1997). *Trizas al cielo*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme.
- (2005). *56 Poemas*. Buenos Aires: La Carta de Oliver.
- (2007). *Cheetah*. Buenos Aires: El Suri Porfiado.
- (2011). *Gotas de crítica común*. City Bell: Los Detectives Salvajes-Libros de la Talita Dorada.
- (2015). *Poemas hijos de Rosaura*. Buenos Aires: Argonauta.
- Bustos, Miguel Ángel (2010). *Visión de los hijos del mal*. Buenos Aires: Argonauta.

- Caparrós, Martín y Anguita, Eduardo (1997-1998). *La voluntad. Una historia de la militancia revolucionaria en la Argentina*. Buenos Aires: Norma.
- Chejfec, Sergio (1999). *Los planetas*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Córica, Luisa Marta (2015). *La niña que sueña con nieves*. City Bell: Los Detectives Salvajes-Libros de la Talita Dorada.
- Coronel, José Carlos (2013). *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 Vega, Lope (1989). *Obras poéticas*. Madrid: Planeta.
- Dillon, Marta (2015). *Aparecida*. Buenos Aires: Penguin Random House.
- 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 (2012). *Chicos que desaparecen*. Villa María: Eduvim.
- Fernandes, Pádua (2013). *Cálcio*. City Bell: Los Detectives Salvajes-Libros de la Talita Dorada.
- Gambarotta, Martín (2011). *Punctum*. Buenos Aires: Vox-Mansalva.
- (2004). *Relapso+Angola*. Bahía Blanca: Vox Senda.
- (2013). *Seudo / Dubitación*. Bahía Blanca: Vox Senda.
- Gamerro, Carlos (2002). *El secreto y las voces*. Buenos Aires: Edhasa.
- Gaona, Guadalupe (2009). *Pozo de aire*. Bahía Blanca: Ediciones Senda Vox.
- Garamona, Francisco (2016). *Odio la poesía objetivista*. Rosario: Iván Rosado.
- Gelman, Juan (2001). *Pesar todo. Antología*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- (2011). *Cólera buey*. Buenos Aires: Seix Barral-La Página.

- González Moras, Juan Martín (2008). *Desear y tener*. City Bell: Libros de la Talita Dorada.
- Hacher, Sebastián (2012). *Cómo enterrar a un padre desaparecido*. Buenos Aires: Marea Editora.
- Heker, Liliana (1997). *El fin de la historia*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Huidobro, Vicente (2013). *Altazor*. Buenos Aires: Libros de Animales del Viento.
- Jeanmaire, Federico (2003). *Papá*. Buenos Aires: Edhasa.
- Lamborghini, Leónidas (2003). *Trento*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Lautréamont, Conde de (Isidore Ducasse) (2014). *Obras completas*. Buenos Aires: Argonauta.
- López, Julián (2012). *Una muchacha muy bella*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- 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.
- Ohde, Pablo (2009). *Panteo*. City Bell: Los Detectives Salvajes-Libros de la Talita Dorada.
- (2013). *Obra reunida*. Buenos Aires: Paradiso.
- Ortiz, Mario (2000). *Cuadernos de lengua y literatura II*. Bahía Blanca: Vox.
- Osorio, Elsa (1999). *A veinte años, Luz*. Buenos Aires: Mondadori.
- 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.
- Pérez, Mariana Eva (2012). *Diario de una princesa montonera. 110% verdad*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- 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.
- Raimondi, Sergio (2010). *Poesía civil*. Bahía Blanca: 17 grises editora.

- Rilke, Rainer Maria (2015). *Elegías de Duino*. Madrid: Hiperión.
- Robles, Raquel (2008). *Perder*. Buenos Aires: Clarín-Alfaguara.
- (2013). *Pequeños combatientes*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Rubio, Alejandro (1997). *Música mala*. Bahía Blanca: Vox.
- (2010). *La garchofa esmeralda*. Buenos Aires: Mansalva.
- Sánchez Viamonte, Verónica (2018). *Magdalufi*. La Plata: EME.
- 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 Córca, Andrea (1996). *Atravesando la noche. 79 sueños y testimonio del genocidio*. La Plata: De la Campana.
- Szir, Alejandra (1998). *Extrañas palabras*. Buenos Aires: Siesta.
- (2006). *Suecia*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme.
- Urondo, Francisco (2012). *Obra poética*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Urondo Raboy, Ángela (2012). *¿Quién te creés que sos?* Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Vidal, Paloma (2011). *Más al sur*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Bibliografía teórico-crítica citada

- Ahmed, Sara (2015). *La política cultural de las emociones*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Agamben, Giorgio (2005). *Estado de excepción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- (2017). *Lo que resta de Auschwitz*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Aguilar, Paula (2015). *Libros de arena, desiertos de horror. Literatura y memoria en la narrativa de Roberto Bolaño*. Buenos Aires: Corregidor.
- Aguirre, Osvaldo (2014). *La poesía en estado de pregunta*. Buenos Aires: Gog & Magog.

- Aguirre, Osvaldo (2016). “Apuntar contra el objetivismo”. *Revista Ñ*, 4 de agosto. Recuperado de https://www.clarin.com/rn/literatura/Apuntar-objetivismo_0_S190CKuDml.html.
- Alberione, Eva (2016). “Narrativas contemporáneas de los *exiliados hijos*: esa particular manera de contar-se”. *IX Seminario Políticas de la memoria del Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti*, pp. 1-13. Recuperado de conti.derhuman.jus.gov.ar/2016/11/seminario/mesa_17/alberione_mesa_17.pdf.
- Alfón, Fernando (2013). “Ohde reunido (Prólogo)”. En Ohde, Pablo, *Obra reunida*, pp. 11-18. 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*, pp. 103-115. Rosario: SurAmérica.
- 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 (comps.), *Figuraciones estéticas de la experiencia argentina reciente*, pp. 75-95. Santa Fe: María Muratore.
- Alvaro, Daniel (2008). “Archivo, memoria, política”. *Actas del I Seminario Internacional Políticas de la memoria*, pp. 505-514. Buenos Aires: Centro Cultural de la Memoria 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*, pp. 45-84. Buenos Aires: Paidós.
- (2008). *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires: Colihue.
- Amati Mehler, Jacquelin; Canestri, Jorge y Argenntieri, Simona (2002). *La Babel del inconsciente*. Madrid: Lumen.
- Aon, Luciana (2012). “Modalidades de representación documental en cinco películas dirigidas por hijos de desaparecidos”. *Actas IX Congreso ALAIC*, pp. 1-15.

- Arenes, Carolina (2017). “Cuando se habla de reconciliación”. *La Nación*, 6 de mayo. Recuperado de <https://www.lanacion.com.ar/opinion/cuando-se-habla-de-reconciliacion-nid2021081/>
- 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.
- (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.
- Arias, Martín y Schmukler, Sergio (2015). “¿Independientes de qué?: Una entrevista a Damián Tabarovsky”. *Cuadernos LIRICO*, n° 13, pp. 1-6. Recuperado de <http://lirico.revues.org/2046>.
- Avelar, Idelber (2000). *Alegorías de la derrota. La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Recuperado de https://direccionmultiple.files.wordpress.com/2012/09/alegorias_de_derrota_la_ficcion_postdictatorial_y_el_trabajo_del_duelo_-_idelber_avelar.pdf.
- 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”. *El espiniyo. Revista de poesía*, n° 5/6, pp. 26-27.
- (2011a). “El hijo y el archivo. Búsqueda y recuperación de la memoria de hijos de víctimas del terrorismo de Estado en argentina. Experiencia vicaria y transferencia generacional”. *Actas de la 9ª Conferencia bianual de la International Association of genocide scholars “Genocidio, verdad, memoria y elaboración”*, s/n.
- (2011b). “Apuntes sobre la libreta de Joaquín Areta y la herencia kirchnerista”. *La tecla ñ*. Recuperado de <https://lateclaene.wixsite.com/la-tecla-ene/axat-julin>.
- (2013a). *Una voz no menor: Apuntes etnográficos sobre la justicia penal juvenil*. Tesis de posgrado, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UNLP.

- (2013b). “Pablo Ohde coloca su cabeza dentro de un león”. Recuperado de <http://coleccionlosdetectivessalvajes.blogspot.com.ar/2013/06/pablo-ohde-coloca-su-cabeza-dentro-del.html>.
- (2014). “Escribir poesía después de Juan Gelman”. *Página/12*, 21 de enero. <https://www.pagina12.com.ar/diario/el-pais/1-238145-2014-01-21.html>.
- (2017a). “Cartas de Rodolfo Walsh. Diez pistas desde una búsqueda poética”. *Diario Contexto*, 25 de marzo. Recuperado de <https://www.diariocontexto.com.ar/2017/03/25/cartas-de-rodolfo-walsh-diez-pistas-desde-una-busqueda-poetica/>.
- (2017b). “Tiempo futuro. Pos-memoria, poesía y justicia”. Recuperado de <https://elniniorizoma.wordpress.com/2017/06/10/tiempo-futuro-pos-memoria-poesia-y-justicia/>.
- Axat, Julián y Aiub, Juan (2007). “Proyecto ‘Detectives por la memoria’”. Recuperado de www.coleccionlosdetectivessalvajes.blogspot.com.
- (2011). “Nota del Editor: ...ya somos grandes!...”. En Elenzvaig, Luis, *Cuando seas grande*. City Bell: Los Detectives Salvajes-Libros de la Talita Dorada.
- 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*, pp. 57-67.
- (2013a). “La construcción de las memorias mediante los archivos personales de los hijos de desaparecidos: Ernesto Semán, Mariana Eva Pérez y Ángela Urondo Raboy”. *Actas de las VI Jornadas Internacionales de Filología y Lingüística y I de Crítica Genética “Las lenguas del archivo”*, pp. 1-7. La Plata: FaHCE-UNLP.
- (2013b). “La memoria de los pequeños combatientes: Raquel Robles y la narrativa de los hijos de desaparecidos”. *Oficios terrestres*, n° 29, pp. 1-14.
- (2014). “Los detectives jacobinos y la poética de los hijos de desaparecidos”. *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital*, año 3, n° 6, pp. 43-55.

- Badiou, Alain (2005). *El siglo*. Buenos Aires: Manantial.
- Barthes, Roland (2008). *Mitologías*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Basile, Teresa (2015). “El intelectual armado”. En Avilés, Luis y Amar Sánchez, Ana María (comps.), *Representaciones de la violencia en América Latina: genealogías culturales, formas literarias y dinámicas del presente*, pp. 25-52. Madrid: Verbuert-Iberoamericana.
- (2016). “La orfandad suspendida. La narrativa de Félix Bruzzone”. *Celebis. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, vol. 25, n° 22, pp. 141-169.
- (2017a). “El cuerpo en la producción cultural de HIJOS e hijos”. *Saga. Revista de Letras*, n° 7, pp. 24-48.
- (2017b). “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, pp. 154-168.
- (2017c). “Infancia educada: el niño nuevo”. *Badebec*, vol. 7, n° 13, pp. 155-179.
- Basso, Florencia (2019). *Volver a entrar saltando: Memorias visuales de la segunda generación de exiliados políticos en México*. Los Polvorines-La Plata-Posadas: UNGS-UNLP-UNM.
- 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, pp. 3-5.
- 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”. *Quaderns de cine*, n° 3, pp. 23-36.
- Blejmar, Jordana (2010). “Reescrituras del yo. Apuntes sobre ‘Mi vida después’ de Lola Arias”. *Revista Afuera*, n° 8, pp. 1-19.
- (2015). “Una colección afectiva de la ausencia”. En Macón, Cecilia y Solana, Mariela (eds.), *Pretérito indefinido: afectos y*

- emociones en las aproximaciones al pasado*, pp. 275-286. Buenos Aires: Título.
- (2016). “Imagen-momia e Imagen-ruina. La mise-en-film de las fotografías de los desaparecidos en el documental subjetivo de la posdictadura argentina”. *Kamtchatka. Revista de análisis cultural*, n° 8, pp. 255-273.
- Bonnefoy, Yves (2016). *La vacilación de Hamlet y la decisión de Shakespeare*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.
- 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*, pp. 1-16.
- (2014). “1990-2010: Concentración, polarización y después”. En De Diego, José Luis (dir.), *Editores y políticas editoriales en Argentina, 1880-2010*, pp. 219-271. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bourdieu, Pierre (2009). “Una revolución conservadora en la edición”. En Bourdieu, Pierre, *Intelectuales, política y poder*, pp. 223-264. Buenos Aires: Eudeba.
- (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 (1974a). “Kafka y sus precursores”. En Borges, Jorge Luis, *Obras completas*, pp. 710-712. Buenos Aires: Emecé.
- (1974b). “El escritor argentino y la tradición”. En Borges, Jorge Luis, *Obras completas*, pp. 267-274. 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, pp. 5-23.
- Bravi, Adrián (2017). “La lengua como defensa”. En Cattarulla, Camilla (comp.), *Argentina 1976-1983. Imaginarios italianos*, pp. 98-102. Villa María: Eduvim.
- Brizuela, Leopoldo (2006). “Toda poesía es tierra de frontera”. *Katatay. Revista de crítica de literatura latinoamericana*, año II, n° 3/4, pp. 160-162.

- Brodsky, Marcelo (comp.) (2006). *Memoria en construcción. El debate sobre la ESMA*. Buenos Aires: La Marca.
- Bruzzone, Félix y Badaró, Máximo (2015). “La herencia de la dictadura. Hijos de represores: 30.000 quilombos”. *Revista Anfibia*. Recuperado de <http://www.revistaanfibia.com/cronical-hijos-de-represores-30-mil-quilombos/>.
- Budassof, Ariana (2016). “Alberto Camps y Rosa María Pargas: Una historia de amor”. *Cosecha roja*. Recuperado de <http://cosecharoja.org/alberto-camps-y-rosa-maria-pargas-una-historia-de-amor/>.
- Bustos, Emiliano (2000). “La generación poética de los ‘90”. *Hablar de poesía*, n° 3, pp. 98-103.
- (2018). “Poesía y después”. Recuperado de <https://elniniorizoma.wordpress.com/2018/02/13/la-poesia-despues/>.
- Bustos, Miguel Ángel (2007). *Prosa 1960-1976*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación.
- Candau, Joël (2002). *Antropología de la memoria*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- (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 (comps.), *De la cercanía emocional a la distancia histórica. (Re) presentaciones del terrorismo de Estado, 40 años después*, pp. 209-224. 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”. *Aletheia. Revista de la maestría en Historia y Memoria*, vol. 1, n° 1, pp. 1-7.
- (2011). “Momentos, tendencias e interrogantes de la producción académica sobre la memoria del pasado reciente argenti-

- no". *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [en línea], Questions du temps présent.
- Chaves, Mariana (2005). "Juventud negada y negativizada: Representaciones y formaciones discursivas vigentes en la Argentina contemporánea". *Última década*, n° 23, pp. 9-32.
- Chiani, Miriam (2016). "Diarios de duelo". En *Identidades revulsivas. Lecturas críticas sobre la escritura de los HIJOS* (en prensa). Villa María: Eduvim.
- 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 Maestría en Historia y Memoria, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UNLP.
- (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, pp. 137-163.
- Cueto Rúa, Santiago y Salvatori, Samantha (s/f). "Hijos, identidad y política". *Dossier de Memoria en las aulas de la Comisión Provincial por la Memoria*, n° 9, pp. 1-24.
- Dalmaroni, Miguel (2004a). *La palabra justa. Literatura, crítica y memoria en Argentina 1960-2002*. Santiago de Chile: Melusina.
- (2004b). "Dictaduras, memoria y modos de narrar: Confines, Punto de vista, Revista de crítica cultural, H.I.J.O.S". *Revista Iberoamericana*, vol. LXX, n° 208-209, pp. 957-981.
- (2009). "La obra y el resto (literatura y modos del archivo)". *TELAR. Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos*, vol. 7, pp. 9-30.
- Dameno, Leopoldo (2016). "El derecho después, primero la poesía. Entrevista a Julián Axat". *Metal*, n° 2, pp. 134-145.
- Daona, Victoria (2015). *Las voces de la memoria en la novela argentina contemporánea: Militantes, testigos e hijos/las 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 Jelin, Elizabeth (comps.), *Los archivos de la represión: documentos, memoria y verdad*, pp. 15-84. Buenos Aires-Madrid: Siglo XXI.
- (2009). *No habrá más flores en la tumba del pasado*. La Plata: Al Margen.
- Debat, Laureano (2009). "Puentes de lo nuevo". *Página/12*, 17 de mayo. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/subnotas/3436-351-2009-05-17.html>.
- De Diego, José Luis (2007). "Políticas editoriales y políticas de lectura". *Anales de la educación común*, año 3, n° 6, pp. 1-6.
- Deleuze, Gilles (1994). *Lógica del sentido*. Madrid: Paidós.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (1978). *Kafka. Por una literatura menor*. México: Ediciones Era.
- (1995). ¿Qué es la filosofía? Barcelona: Anagrama.
- Derrida, Jacques (1989). *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos.
- (1997a). *La diseminación*. Madrid: Fundamentos.
- (1997b). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: 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.
- (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". Recuperado de <http://patologiacultural.blogspot.com.ar/2017/02/hay-que-tener-cuidado-con-la-manera-en.html>.
- Domínguez, Nora y Amado, Ana (comps.) (2004). *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones*. Buenos Aires: Paidós.
- 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, pp. 36-37.
- Duhalde, Eduardo Luis (1983). *El estado terrorista argentino*. Buenos Aires: Argos Vergara.
- Duizeide, Juan Bautista (2013). “Cerca del corazón salvaje”. *La pulseada*, n° 112. Recuperado de <https://www.lapulseada.com.ar/cerca-del-corazon-salvaje/>.
- Durán, Valeria (2008). “Representaciones de la ausencia. Memoria e identidad en las artes visuales”. En Arfuch, Leonor y Catanzaro, Gisela (comps.), *Pretérito imperfecto. Lecturas críticas del acontecer*, pp. 129-143. 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*, 7 de mayo. Recuperado de <http://www.adelasegarra.com.ar/lo-que-hice-fue-militar-sus-poesias/>.
- Epstein, Helen (1979). *Children of the Holocaust: Conversations with Sons and Daughters of Survivors*. Nueva York: Putnam.
- Erlan, Diego (2010). “¿La poesía de los 90 a la guillotina?”. *Revista Ñ*, n° 378, 24 de diciembre, p. 24.
- Escobar, Luis; Giordano, Juan y Pittaluga, Roberto (2015). “Presentación”. En Escobar, Luis; Giordano, Juan y Pittaluga, Roberto (comps.), *Figuraciones estéticas de la experiencia argentina reciente*, pp. 9-16. Santa Fe: María Muratore.
- Falcón, Alejandrina (2014). “El lugar de la ‘segunda generación’ para pensar el exilio político: Notas en torno al documental Argemex, exiliados hijos”. *Aletheia. Revista de la maestría en Historia y Memoria*, vol. 5, n° 9, pp. 1-8.
- 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.
- (2012). *Memorias y representaciones: sobre la elaboración social del genocidio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

- (2015). *Juicios. Sobre la elaboración social del genocidio II*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- 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)*, pp. 25-42. Buenos Aires: Biblos.
- Forster, Ricardo (2011). “El poeta, un viento del sur y los sueños ya soñados”. En Areta, Joaquín, *Siempre tu palabra cerca*, pp. 55-57. Buenos Aires: UNSAM.
- Fortuny, Natalia (2011). *Memorias fotográficas. Estrategias de evocación del pasado reciente en la fotografía postdictatorial*. Tesis doctoral, Universidad Nacional de Buenos Aires.
- 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”. *Revista Ñ*, 11 de agosto, p. 16.
- Freud, Sigmund (2003). “La novela familiar del neurótico”. *Obras Completas*, tomo IX, pp. 213-221. Buenos Aires: 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 (2007a). “La poesía urgente, en busca de la palabra justa”. *Página/12*, Cultura, 30 de julio. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-7102-2007-07-30.html>.
- (2007b). “El personaje hace cosas que Santiago Vega nunca haría”. *Página/12*, 5 de enero. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-4988-2007-01-05.html>.
- (2011). “‘La poesía trabaja en contra de que se entienda todo’. Fabián Casas y los ensayos de Breves apuntes de autoayuda”. *Página/12*, 3 de octubre. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-23070-2011-10-03.html>.

- Gambolini, Gerardo (2018). “Acerca de Spoon River, antología”. En Masters, Edgard Lee, *Spoon River Antología*, pp. 7-9. Buenos Aires: Ediciones En Danza.
- Gamerro, 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 (2011). *Políticas de la memoria y de la imagen*. Santiago de Chile: Colección TEORÍA-Universidad de Chile.
- 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*, pp. 7-8. Buenos Aires: 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*, pp. 1-7.
- González, Horacio (2005). “Las sombras del edificio: construcción y anticonstrucción”. En Brodsky, Marcelo (coord.), *Memoria en construcción. El debate sobre la ESMA*, pp. 71-77. Buenos Aires: La marca editora.
- (2011). *Kirchnerismo: una controversia cultural*. Buenos Aires: Colihue.
- (2018). “#Bashtag”, *Página/12*, 14 de enero.
- Halbwachs, Maurice (2004). *La memoria colectiva*. Buenos Aires: Miño y Dávila editores.
- Hassoun, Jacques (1996). *Los contrabandistas de la memoria*. Buenos Aires: De La Flor.

- 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.
- Huysen, Andreas (2002). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México: 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*, pp. 103-105. México: Siglo XXI.
- Jelin, Elizabeth (1998). *Pan y afectos. La transformación de las familias*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.
- Käes, René (1991). “Rupturas catastróficas y trabajo de la memoria. Notas para una investigación”. En Käes, René y Puget, Janine (comps.), *Violencia de estado y psicoanálisis*, pp. 137-164. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- (2006). “Introducción: El sujeto de la herencia”. En Käes, René; Faimberg, Haydeé y otros, *Transmisión de la vida psíquica entre generaciones*, pp. 31-74. 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, pp. 311-336.
- Kairuz, Mariano (2007). “La pesquisa”. *Página12*, 18 de marzo. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-3671-2007-03-18.html>.
- Kamenszain, Tamara (2007). *La boca del testimonio*. Buenos Aires: Norma.
- (2016). *Una intimidad inofensiva. Los que escriben con lo que hay*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Kesselman, Violeta; Mazzoni, Ana y Selci, Damián (comps.) (2012). *La tendencia materialista*. Buenos Aires: Paradiso.

- Kohan, Martín (2014). “Pero bailamos”. *Katatay. Revista de crítica de literatura latinoamericana*, año IX, n° 11/12, pp. 23-27.
- Kordon, Diana y Edelman, Lucila (eds.) (1986). *Efectos psicológicos de la represión política*. Buenos Aires: Sudamericana-Planeta.
- LaCapra, Dominick (2009). *Representar el Holocausto. Historia, teoría, trauma*. Buenos Aires: Prometeo.
- Lamás Médula (2015). “Poesía: Estéticas predominantes y herencias”. *Lamás médula*. Recuperado de <https://lamasmedula.com.ar/2015/04/15/poesia-esteticas-predominantes-y-herencias/>.
- 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*”. *Revista Afuera estudios de Crítica Cultural*, año 5, n° 8, pp. 1-24.
- (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, pp. 1-11.
- Lastra, Soledad (2016). *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.
- Levi, Primo (2014). *Si esto es un hombre*. Barcelona: 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, pp. 75-89.
- 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, pp. 1-25.
- 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*, pp. 57-63.
- Longoni, Ana (2007). *Traiciones. La figura del traidor en los relatos acerca de los sobrevivientes de la represión*. Buenos Aires: Colihue.
- (2009). “Apenas, nada menos. En torno a ‘Arqueología de la ausencia’ de Lucila Quieto”. *Ramona*, n° 97, pp. 56-61.

- 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, pp. 51-76.
- 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”. *Revista Ñ*. Recuperado de <https://japonas.wordpress.com/2009/04/27/de-la-luz-y-la-materia/>.
- Mallol, Anahí (2003). *El poema y su doble*. Buenos Aires: Simurg.
- (2017). *Poesía argentina entre dos siglos: 1990-2015*. La Plata: Edulp.
- 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*, pp. 193-206. Buenos Aires: Eduntref.
- Manzoni, Celina (2001). “¿Editoriales pequeñas o pequeñas editoriales?”. *Revista Iberoamericana*, vol. LXVII, n° 197, pp. 781-793.
- Marx, Karl (1928). *El XVIII Brumario de Luis Bonaparte*. Buenos Aires: Claridad.
- (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, pp. 1-2.
- Monteleone, Jorge (2005). “Poesía y experiencia: de los cisnes al pingüino (Baudelaire, Mallarmé, Darío y Lihn)”. En Jitrik, Noé (comp.), *Sesgos, cesuras y métodos*, pp. 37-44. Buenos Aires: Eudeba.
- (2016). *El fantasma de un nombre. Poesía, imaginario, vida*. Rosario: Nube negra.
- Moreno, María (2018). *Oración*. Buenos Aires: Random House Mondadori.

- Moscardi, Matías (2013). “Todo lo sólido se desvanece en el aire”. *Bazar americano*, pp. 1-2.
- (2014). “La escritura poética y sus soportes en la década de los noventa”. *Orbis Tertius*, vol. XIX, n° 20, pp. 8-20.
- (2016). *La máquina de hacer libritos. Poesía argentina y editoriales interdependientes en la década de los noventa*. Mar del Plata-Barcelona: Puente Aéreo.
- Muniz Junior, José de Souza (2015). “Itinerarios de una identidad voluble: el debate sobre la edición ‘independiente’ en Francia y Brasil”. *Orbis Tertius*, vol. XX, n° 21, pp. 145-158.
- 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: 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*, pp. 125-150. Buenos Aires: Paidós.
- Oberti, Alejandra y Pittaluga, Roberto (2012). *Memorias en montaje. Escrituras de la militancia y pensamientos sobre la historia*. Santa Fe: María Muratore.
- (2016). “Apuntes para una discusión sobre la memoria y la política de los años 60/70 a partir de algunas intervenciones recientes”. *Sociohistórica*, n° 38, pp. 1-22.
- 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*, n° 34. Recuperado de http://bibliotecadigital.uns.edu.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1668-74262004001100007&lng=es&nrm=iso.
- Panesi, Jorge (2011). “Apostilla”. En Mukařovský, Jan, *Función, norma y valor estéticos como hechos sociales*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.
- 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, pp. 1-3.

- (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 (comps.), *Figuraciones estéticas de la experiencia reciente*, pp. 115-144. Santa Fe: María Muratore.
- (2016). “Lugar de hija, lugar de madre. Autoficción y legados familiares en la narrativa de hijas de desaparecidos en Argentina”. *Criação & Crítica*, n° 17, pp. 75-90.
- Pérez, Mariana Eva (2011). “Para Virginia Ogando”. *Saladillo Diario*, 17 de agosto. Recuperado de http://www.saladillodiario.com.ar/ampliar_nota.php?id_n=11071.
- (2013). “Their lives after: Theatre as testimony and the so-called ‘second generation’ in post-dictatorship Argentina”. *Journal of Romance Studies*, vol. 13, n° 3, pp. 6-16.
- Pino, Mirian (2017a). “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”*, pp. 1-12.
- (2017b). “*Offshore*, de Julián Axat: los susurros de la memoria”. *Tintas. quaderni di letteratura iberiche e iberoamericane*, n° 7, pp. 161-169.
- 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, Lior (eds.), *Narrativas del terror y la desaparición en América Latina*, pp. 229-238.
- Pollak, Michel (1989). “Memória, esquecimento, silêncio”. *Revista Estudos Históricos*, vol. 2, n° 3, pp. 3-15.
- (1992). “Memória e identidade social”. *Revista Estudos Históricos*, vol. 5, n° 10, pp. 1-15.
- Porrúa, Ana (1997). “Juan Gelman. El monstruo está vivo”. *Orbis Tertius* n° 5, pp. 37-51.
- (2003). “Lo nuevo en la Argentina: poesía de los 90”. *Foro Hispánico*, número especial dedicado a la literatura argentina, pp. 1-16.

- Pound, Ezra (2000). *El ABC de la lectura*. Madrid: Ediciones y talleres de escritura creativa Fuentetaja.
- Prieto, Martín y García Helder, Daniel (1998). “Boceto n° 2 para un... de la poesía argentina actual”. *Punto de vista*, n° 60, pp. 13-18.
- Prividera, Nicolás (2014). *El país del cine. Para una historia política del Nuevo Cine Argentino*. Villa Allende: Los Ríos.
- Puget, Janine (1991). “Violencia social y psicoanálisis. De lo ajeno estructurante a lo ajeno-ajenizante”. En Käes, René y Puget, Janine (comps.), *Violencia de estado y psicoanálisis*, pp. 21-48. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Rancière, Jacques (1996). *El desacuerdo. Filosofía y política*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Universitat Autònoma.
- (2017). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Reati, Fernando (1992). *Nombrar lo innombrable: violencia política y novela argentina (1975-1985)*. Buenos Aires: Legasa.
- (2006). *Postales del porvenir. La literatura de anticipación en la Argentina neoliberal (1985-1999)*. Buenos Aires: Biblos.
- (2015a). “La poesía es un diálogo con los muertos... Entrevista a Julián Axat”. *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, n° 6, pp. 865-877.
- (2015b). “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, pp. 1-45.
- (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*, pp. 1-20.
- 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, pp. 141-170.
- Robin, Régine (2014). “Sitios de memoria e intercambio de lugares”. *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*, n° 2, pp. 122-145.

- Rodríguez, Esteban (2007). "Servarios para King Kong". *El espinillo. Revista de poesía*, n° 5/6, pp. 28-29.
- 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 (comps.), *Figuraciones estéticas de la experiencia argentina reciente*, pp. 97-114. Santa Fe: María Muratore.
- Rouso, Henry (2012). "Para una historia de la memoria colectiva: el post-Vichy". *Aletheia. Revista de la Maestría en Historia y Memoria*, vol. 3, n° 5, pp. 1-14.
- (2016). *Face au passé*. París: Belin.
- Sarlo, Beatriz (1984). "Una alucinación dispersa en agonía". *Punto de vista*, n° 21, pp. 1-4.
- (1987). "Política, ideología y figuración literaria". En Jara, René y Vidal, Hernán (comps.), *Ficción y política: la narrativa argentina durante el proceso militar*, pp. 30-59. Buenos Aires: Alianza.
- (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Sazbón, José (2002). "Conciencia histórica y memoria". *Prismas. Revista de historia intelectual*, n° 6, pp. 21-44.
- 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.
- 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*, pp. 191-208. Buenos Aires: Prometeo.
- Steinitz, Lucy (ed.) (1975). *Living after the Holocaust: Reflections by the Post-War Generation in America*. Nueva York: Bloch Publishing Company.
- Straccali, Eugenia (2014). "Presentación de *La Plata Spoon River* en la Facultad de Humanidades de la UNLP". Recuperado de <http://coleccionlosdetectivessalvajes.blogspot.com/2014/05/presentacion-de-la-plata-spoon-river-en.html>.

- (2017). “Julián Axat: la máquina imposible”. En Crisorio, Bruno y Straccali, Eugenia (coords.), *Atlas de la poesía argentina*, pp. 297-302. La Plata: Edulp.
- Sylvester, Santiago (2006). “El país amputado”. *Hablar de poesía*, año VIII, n° 16. Recuperado de <http://hablardepoesia-numericos.com.ar/numero-16/el-pais-amputado/>.
- Tabarovsky, Damián (2004). *Literatura de izquierda*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Tarruella, Ramón (2006). “Sangre nueva a la poesía platense”. *Revista Ñ*, n° 149, 5 de agosto, p. 19.
- 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, pp. 40-52.
- (2017a). “Poesía, política y memoria en la Argentina kirchnerista. La colección de poesía Los Detectives Salvajes (2007-2015)”. *Izquierdas*, n° 37, pp. 33-53.
- (2017b). “Los trabajos de Sísifo. El regreso al instante que relumbra de peligro en la poesía de hijos de desaparecidos”. *Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane*, n° 7, pp. 145-160.
- Taylor, Diana (2016). *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Tenenbaum, Tamara (2016). “Tamara Kamenszain: ‘Si un producto artístico no inspira escritura y crítica, no va a quedar’”. *La Nación*, 24 de julio. Recuperado de <https://www.lanacion.com.ar/opinion/tamara-kamenszain-si-un-producto-artistico-no-inspira-escritura-o-critica-no-va-a-quedar-nid1920586/>.
- Tiniánov, Iuri (2010). *El problema de la lengua poética*. Buenos Aires: Dedalus.
- Todorov, Tzvetan (2000). *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós.
- 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”. *Apuntes de Investigación del CECYP*, n° 15, pp. 161-185.
- (2010). “Sobre editoriales literarias y la reconfiguración de la cultura”. *Nueva sociedad*, n° 230. Recuperado de <https://nuso.org/articulo/sobre-editoriales-literarias-y-la-reconfiguracion-de-una-cultura/>.
- Varesi, Gastón (2014). “La construcción de la hegemonía kirchnerista en Argentina (2003-2007)”. *Temas y debates*, n° 28, pp. 57-80.
- Vezetti, Hugo (2009). *Sobre la violencia revolucionaria. Memorias y Olvidos*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Viart, Dominique (2001). “Dis-moi qui te hante: paradoxes du biographique”. *Revue des sciences humaines*, n° 263, pp. 7-33.
- 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.
- (2003). *La larga revolución*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- (2000). *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- (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, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UNLP.
- Zamiatin, Evgeni (2010). “Tengo miedo”. En Bulgakov, Mijail y Zamiatin, Evgeni, *Cartas a Stalin*, pp. 89-100. Madrid: Veintisiete Letras.

Entrevistas

Entrevista realizada a Julián Axat el 26/2/2018 en el restaurante El Portal y en su oficina de la Procuraduría General de la Nación.

Entrevista realizada a Juan Aiub el 9/3/2018 en la cervecería Patagonia de City Bell.

Entrevista realizada a Nicolás Prividera el 3/1/2018 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 29/9/2017 en su domicilio.

Entrevista realizada a Leopoldo Dameno el 23/3/2018 en el bar del Pasaje Dardo Rocha.

Entrevista realizada a Fernando Alfón el 6/4/2018 en Supermercado de libros.

Entrevista realizada por mail a María Ester Alonso Morales el 4/4/2018.

Entrevista realizada a Alejandra Szir el 2/11/2018 en una oficina de Lita Stantic Producciones.

Documentos

“Carta abierta a hij@s de militantes argentinos exiliados”, noviembre de 2006. Recuperado de https://www.nodo50.org/exilioargentino/cambio2013CEAM/2006/2006_Diciembre/carta_abierta_a_hij.htm.

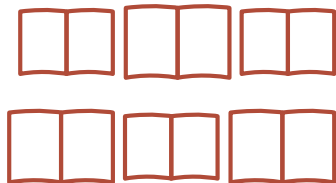
Odell, Pablo (2010). *Pablo Ohde: Panteo*. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=_XWY_AxZj5s&list=LL&index=61

Films

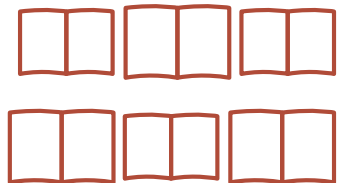
Ávila, Benjamín (2012). *Infancia clandestina*.

Blaustein, David (1996). *Cazadores de utopías*.

Carri, Albertina (2003). *Los rubios*.



Colección
Entre los libros de
la buena **MEMORIA**



En este libro 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, en una primera etapa, abordamos el contexto editorial en el que se inserta el proyecto de la colección –recuperar la poesía escrita por militantes políticos desaparecidos o asesinados por el Estado genocida– y estudiamos sus características particulares y las continuidades y discontinuidades que establece con respecto a la edición de poesía durante la década previa. Analizamos también las tensiones que produjo dentro del campo de la poesía la formación cultural nucleada alrededor de Los Detectives Salvajes, reponiendo las intervenciones públicas y las polémicas internas y externas. Luego, 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 e identificable de manera más extensiva alrededor del año 2007.



Libro
Universitario
Argentino

FaHCE
FACULTAD DE HUMANIDADES Y
CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

UNM
UNIVERSIDAD NACIONAL DE MISIONES

EDICIONES **UNGS**



Universidad
Nacional de
General
Sarmiento

ISBN 978-987-630-699-7



9 17898761306997

