

Entrevista “La poesía como máquina del tiempo. Entrevista a Julián Axat”

Emiliano Tavernini*

IDIHCS (CONICET-UNLP)

2018, La Plata

emilianotavernini@gmail.com

En el marco de los numerosos estudios referidos a los procesos de memoria de la posdictadura, resulta llamativo el hecho de que han sido poco explorados los trabajos de memoria vinculados a la poesía. Más aún teniendo en cuenta el acercamiento primario y temprano que mantienen los hijos de desaparecidos con la escritura poética (visible en una amplia cantidad de testimonios), la persistencia de la publicación de poemarios por parte de éstos y la abundancia de material inédito que conservan aguardando pacientemente la ocasión de verlo publicado. Relación, por otra parte, paradójica y conflictiva la del pensamiento histórico y el pensamiento poético. En su estudio siempre intentamos establecer la relación problemática entre la ahistoricidad ficcional y desubjetivante de la poesía y el verosímil histórico, testimonial, que plantea la noción de memoria. En última instancia lidiamos con la diferencia entre los conocimientos históricos cognitivos y las representaciones emocionales sobre el pasado, las cuales resultan más efectivas en la transmisión de representaciones e imaginarios intergeneracionales.

Es en este sentido que las obras poéticas de los hijos de militantes desaparecidos y asesinados por el accionar del Estado genocida, afectados por la dictadura cívico-militar, pueden ser especialmente relevantes para indagar, tanto en procesos más recientes de construcción de memoria, como en algunas de sus especificidades menos ligadas a aspectos colectivos por un lado, e institucionales, por otro, de esos procesos. Como sabemos, la materia de la memoria es inestable, metafórica, movediza, por lo tanto, es preciso considerar a la literatura, la poesía, también como escenas conmemorativas y de carácter monumental que efectuarían cristalizaciones o estabilizaciones del devenir de la memoria intersubjetiva. Pero son monumentos a la manera del traductor de un incalculable, que actúa entre las ruinas del pasado y la voz del poeta. Son monumentos que como dicen Deleuze y Guattari no conmemoran el pasado sino un bloque de sensaciones presentes que sólo a ellas mismas deben su propia conservación y otorgan al acontecimiento el compuesto que lo conmemora.

Julián Axat es hijo de dos militantes populares desaparecidos durante la última dictadura cívico-militar. Ana Inés della Croce, bibliotecóloga y estudiante de antropología, y Rodolfo Jorge Axat, estudiante de medicina y filosofía, ambos formaron parte del Movimiento Siloísta, más tarde comenzaron a militar en las Fuerzas Armadas Revolucionarias que posteriormente se fusionarían con Montoneros. Fueron secuestrados de su departamento en La Plata el 12 de abril de 1977. Es una tarea difícil definir a Julián Axat sin reducirlo a una sola de las áreas en las que despliega sus intereses, es poeta, editor, abogado, cientista social. Fue editor entre 2007 y 2015 junto con Juan Aiub de la colección Los detectives salvajes de Libros de la Talita Dorada. El proyecto no sólo se propuso publicar poemarios de la generación de hijos sino también rescatar la palabra de poetas desaparecidos o asesinados por el Estado genocida. En el año 2013 obtuvo el título de Magíster en Ciencias Sociales en la Universidad Nacional de La Plata con la defensa de la tesis *Una voz no menor: Apuntes etnográficos sobre la justicia penal juvenil* (2013). En ese trabajo analiza críticamente su labor como Defensor de Menores en el Fuero Penal Juvenil de La Plata entre los años 2008 y 2013. Desde 2014 se desempeña como coordinador del Programa de Acceso Comunitario a la Justicia ATAJO dependiente del Ministerio Público Fiscal. El principal objetivo del Programa es facilitar el acceso a la justicia de las personas en condición de vulnerabilidad y al mismo tiempo posibilitarles la participación en el sistema de administración judicial. En poesía publicó los siguientes libros: *Peso formidable* (2003), *servarios* (2005), *médium* (2006), *ylumynarya* (2008), *Neo* (2010), *musulmán o biopoética* (2013), *Rimbaud en la CGT* (2014) y *Offshore* (2016) y participó en las antologías *Si Hamlet duda le daremos muerte* (2010) y *La Plata Spoon River* (2014). Actualmente publica asiduamente textos poéticos y artículos sobre poesía, justicia y memoria en el blog: www.elninizoma.wordpress.com.

La siguiente entrevista tuvo lugar el 26 de febrero de 2018 en el Restaurant El Portal y en su oficina de la Procuraduría General de la Nación en Capital Federal. Nos proponemos contribuir con ella al conocimiento de la trayectoria del autor, a la lectura que realiza de la tradición poética en la que inserta su obra y a cómo resuelve la tensión entre testimonio y ficción en su producción lírica.

¿Cómo aparece la lectura y la escritura en tu vida?

A los 15, 16 años digamos, tengo alguna experiencia en el Colegio Nacional de La Plata vinculada a la lectura de textos que la entonces docente de Letras Ana María Lorenzo nos daba como material de lectura obligatoria. Y los textos que más me impactaron fueron *La metamorfosis* de

Kafka, *El extranjero* de Camus, en su momento *Tom Sawyer*, textos clásicos y también algo de Cortázar, Nietzsche, recuerdo nos daban un poquito *Así habló Zaratustra*. Todos esos textos me dejaron perplejo, en parte porque cuando los asimilaba, Herman Hesse, sobre todo *Demian* que me impactó mucho, eran textos que quizá reflejaban en su monólogo interior cosas que a mí me pasaban en ese entonces. Eso me generó un contacto directo con el mundo literario y empecé a pensar la posibilidad de escribir cosas sencillas emulando esos géneros pero en términos de versos, así fueron saliendo algunos textos que después se publicaron en *Peso formidable* (2003) pero que tienen su origen en mi adolescencia. Por eso cuando mi amigo Enrique Schmukler escribe ese cuento sobre el Colegio Nacional, que titula con mi nombre "Julián", en realidad también está hablando y volviendo a esos tiempos donde nosotros nos vinculábamos con la literatura y con el Colegio. El Colegio nos marcó mucho ahí, en ese registro. Después me fui despegando de a poco, a mi manera, pero entonces me acercaba a esa docente y le decía qué más puedo leer. Leí *La caída* de Camus, no leas sólo *El extranjero*, los alumnos leían solo los textos obligatorios y yo me expandía, empezaba a leer lo otro. Entonces empecé a leer *Siddhartha*, *El lobo estepario*, lo leía todo demasiado rápido como un loco y enseguida aparecían otros libros que me llevaban a otros más y así... eso a la vez me empujaba a mí a escribir versos, no sé por qué la narrativa no me enganchaba, eran versos... Y bueno, empecé a escribir una suerte de diario con lo que me pasaba en ese entonces. Te estoy hablando de la época del menemismo, el tema de la identidad y la memoria entonces era poco referido, te estoy hablando del 90, 91, 92, ni siquiera estaba formado H.I.J.O.S. No estaba socializada la identidad como hijos ahí, era una época donde todavía la teoría de los dos demonios se reproducía socialmente en todos lados, en lo institucional también. Y así sale ese compromiso con lo literario, después ese diario poético de a poco se va transformando en *Peso formidable*, con otras vueltas. Es decir se editó en 2003 pero ese libro estaba armado desde el año noventa y pico, 97, 98, ya estaba ese corpus dando vueltas. En particular ese libro se edita cuando conozco a Américo Cristóbal que es un poeta, editor del sello editorial Paradiso, lo conozco a través de Juan González Moras que es otro abogado y poeta amigo. Por entonces ya había terminado la facultad, le escribo un mail a Américo porque había leído ese libro de Juan que había editado en Paradiso. Y le pregunto si le interesaría leer mis poemas, y me dice sí mándamelos. Los mando y me dice, me interesa mucho, tomemos un café, nos juntamos en Buenos Aires en la casa. Esto habrá sido 2001, 2002, Américo es un tipo que sabe mucho de poesía, como editor un tipo formado, con trayectoria, estuvo exiliado, creo que militó en Poder Obrero. Vivió en Barcelona y volvió a mediados, fines de los '80. Y armó, entre otras cosas, ese proyecto editorial que, para mí, es una de las mejores editoriales independientes de Argentina, después creo que ha sido Decano en Filosofía y Letras, tradujo Baudelaire, y es

profesor titular de francesa en la UBA. Cristófalo me dio muchas ideas, por ahí me decía, anda por acá... esto, aquello, qué se yo, pensemos tu libro. Así lo empecé a pensar con él, de ese borrador me hizo correcciones, me dio ideas, y lo reconfiguré la forma, le di varias vueltas, incluso corrigió poemas, me tachó alguno y así se parió *Peso formidable*. Ahora que me acuerdo... quien me ayudó a corregir *Peso formidable*, además de Cristófalo, ya en su versión más final, fue Margarita Merbilhaá, docente de letras de la UNLP y amiga de HIJOS. Como por entonces Cristófalo estaba lanzando dentro de Paradiso un catálogo menor, que se iba a llamar Zama, en alusión a Di Benedetto, mi libro iba a ser el segundo de esa sub colección.

¿Qué películas te permitieron pensar o reflexionar a una temprana edad sobre tu historia y lo no dicho en el ámbito familiar?

De chico siempre me interesaron las películas de ciencia ficción, me fascinaba *Back to the future*, que es un poco la remake de mi poema reiterativo, reescrito de distintas maneras que vos lo tematizás en tu artículo como la vuelta al pasado. En cierta forma, todos nosotros fuimos Michael Fox (risas). La idea de la vuelta al pasado a reencontrarte con tus padres momentos antes, momentos después o momentos durante, de que ocurra el hecho de la desaparición era esa fantasía. Cuando vi esa película en el cine, quería mi máquina del tiempo, a la larga esa máquina del tiempo fue la poesía, no el auto *Delorean*, que sirve como metáfora conductora de la vuelta. Y Michael Fox somos nosotros porque viajábamos a encontrarnos con nuestros padres revolucionarios y a dialogar con ellos, con la posibilidad de que tu madre se enamore de vos incluso... Digamos, en esa épica del regreso estaban sintetizados los peligros de alterar el presente para ver que ocurría en el futuro. Con la posibilidad apocalíptica del futuro, con la posibilidad de que uno se encontrara con el padre, o de que uno sea el padre de uno.... Me parece que en esa película está diagramada la búsqueda del hijo por los padres, el diálogo generacional, el presente y el futuro, los cambios, me parece que esa película dice mucho, es una película ciertamente ingenua pero también tiene un trasfondo inteligente. Hablo de *Volver al futuro* 1, la 2 y la 3, es como *Rambo 2* y *Rambo 3*, son los excesos, todas las 1 son geniales, *Rocky 1*, *Terminator 1*.

¿Participaste en H.I.J.O.S. cuando se formó?

No. Tuve un acercamiento vacilante en H.I.J.O.S, digamos un poco más tarde, pero nunca algo orgánico. Y de dos maneras, la primera con algunos hijos armamos un espacio de estudio que le pusimos de nombre Centro de Estudios Ricardo Masseti, y que nunca se formó en realidad... y la segunda, colaboré puntualmente en algunos escraches y como abogado...

¿Por fuera de H.I.J.O.S.?

Lo del espacio Masseti era como una especie de reunión outsider a H.I.J.O.S. en ese entonces, corría el año 2001 o 2002, estaban Verónica Bogliano, Juan Aiub, Juan Pedro Valdez, Pablo Roesler, Mariano Teruggi, Pablo Ballut, ahora no me acuerdo quien más... en cierta forma, todos estaban orgánicamente en H.I.J.O.S.

¿Hacían estudios socio-históricos?

Nos juntábamos a estudiar sobre lucha armada y empezamos a estudiar la experiencia de Masseti y el EGP que en ese entonces no estaban la cantidad de textos que se publicaron después. Había un texto de Gabriel Roth, que es un historiador que había investigado sobre la experiencia en el monte. Lanata no había publicado entonces su libro *Muertos de amor*. Queríamos investigar los orígenes de la guerrilla en Argentina, con esta idea de que no nos completaba la figura de nuestros padres desaparecido solamente. Tratábamos de profundizar la idea del militante revolucionario estudiando el tema desde el concepto de guerrilla rural, foquista, hasta el concepto de guerrilla urbana, y así empezamos a meternos en el tema de la violencia política de otra forma, después apareció la revista *Lucha armada*, los textos de Pilar Calveiro, etc. Hicimos varios encuentros de investigación, una vez, creo, nos juntamos con Horacio Tarcus del SEDINCI, para que nos dé una línea de estudios sobre el tema, creo que él nos contactó con Gabriel Roth que en ese entonces había empezado a investigar a fondo sobre Uturuncos y el EGP, en lo que sería su libro posterior.

¿Pero se reunían en el local de H.I.J.O.S. o en otro espacio?

En otro espacio, pero ahí conocí a la abogada de hijos Sofía Caravelos, a Ramón Inama, que trabajaba conmigo en IOMA. Ahí colaboré algo en H.I.J.O.S. en algunos escraches o en la defensa de personas presas tras la criminalización de las protestas de entonces...

¿Qué año fue más o menos?

2001, 2002, no me acuerdo bien. Recuerdo el escrache al poli Gonzalez Conti que estaba en 43 entre 7 y 8, después en el de calle 53 entre 19 y 20, creo que era al CNU Indio Castillo. Recuerdo haber estado presente en alguna de las comisiones de escraches esas. Entonces mi relación con H.I.J.O.S. era esporádica, no permanente, una relación con idas y vueltas, nunca orgánica. Por ahí

la dinámica de HIJOS Capital o Córdoba no era como la de La Plata que era más sectaria, y eso lo notaba... La Plata siempre estuvo atravesado por miradas para mí poco conciliadoras, digamos poco peronistas... de hecho en La Plata se parte H.I.J.O.S.

¿Fue el único lugar que se partió no?

Creo que sí, que fue el único lugar, ya luego de 2001, muchos de nosotros veníamos pensando culturalmente la identidad, por entonces quizás en mi caso la pensaba incluso desde cómo aportar con herramientas del derecho, que era lo que estudiaba, o bien la literatura o la socio-historia... y eso hasta ese momento no era un tema para la orgánica de H.I.J.O.S de la ciudad de La Plata, quizás, porque no eran temas centrales, quedaban afuera, en una de esas por esa razón -con algunos- las terminabas organizando del lado de afuera... Qué se yo... En determinado momento entiendo que se planteó lo de la comisión de abogados, había unos pocos abogados hijos recién recibidos, y toda una tensión porque los abogados de H.I.J.O.S. eran rancho aparte... Fue ahí que con otros compañeros que no venían de H.I.J.O.S, pero sí con Sofía Caravelos (que provenía de HIJOS), nace el CIAJ, el Centro de Investigación y Acción Jurídica. Ahí también estaban Anibal Hnatiuk, Soledad Rodríguez, Fabio Villaruel, Esteban Rodríguez Alzueta...

¿Son querellantes?

Que yo sepa, CIAJ nunca estuvo como querellante, sí en la causa Magdalena, en la desaparición de Jorge Julio López, y en otras. El CIAJ comienza a intervenir en temas de violencia policial, institucional. De hecho para el año 2005 se hace conocido en La Plata por la defensa de un pibe de barrio, llamado Gabriel Roser, al que la policía le arma una causa con fotos. El CIAJ en juicio demuestra que todo era trucho, y lo liberan.

Ya que me nombras a Esteban Rodríguez, ¿formaste parte del Grupo La Grieta?

No, nunca estuve.

Pero editaste dos libros...

Desde el CIAJ le pedimos a H.I.J.O.S. y a La Grieta el sello para poder armar un libro con La Grieta e H.I.J.O.S., es decir: el sello Caravelos y Rodríguez Alzueta; pero esto lo hacíamos ya como publicación del CIAJ. Sacamos el primer libro que se llamó *La radicalidad de las formas jurídicas* (2002) y después sacamos *La criminalización de la protesta social* (2003) que fue el segundo y tuvo mucha difusión militante. Después sacamos *Políticas de terror* (2007) que fue el tercero. Son

libros de derecho, teoría social, cuadernos para pensar la coyuntura que –en cierta forma-ahora tendrían mucha vigencia.

Bueno, en tu tesis de Maestría en Ciencias Sociales *Una voz no menor* (2013) me parece que están muy bien usados los Estudios culturales para construir esa mirada extrañada del espacio, creo que no se puede leer *musulmán o biopoética* (2013) por separado de la tesis.

Bueno por ahí llegamos a cuando ingresé a trabajar a la justicia, allá por el año 2002, ya para 2008 cuando fuera designado Defensor oficial de pobres y ausentes en La Plata, me planteé dos cosas: armar un diario de poesía para los pibes que defendía y armar una taquigrafía etnográfica. Trabajé con esos dos registros. Son casi 7 años en los que atravesé la Defensa con esos dos registros y en algún momento se cruzaban.

Es como que estás siempre a la búsqueda de un lenguaje descentrado, lo que no puede entrar en el lenguaje jurídico lo analizás desde el lenguaje académico y lo que no puede entrar en éste en la poesía. A su vez el derecho complementa lo que la poesía no logra transformar y se forma como una especie de círculo entre los tres ámbitos. Me llamaba la atención, y quería preguntarte cómo fue el proceso de escritura de los poemas que hiciste con los chicos que defendiste.

En algún momento pensé en grabarlos a los pibes, de hecho lo hacía, los grababa, les decía ¿te puedo grabar? y algunas veces los filmaba, muchas de esas filmaciones las perdí, porque cuando cambié de computadora no me las aceptaba la otra y se perdieron. Para mi tesis como estudio de campo necesitaba la voz pura, dura y vergel de los pibes, lo más salvaje posible, entonces todo lo registraba. En algún momento pensé en armar algo con esas voces y me di cuenta que no, que era un material bruto que uno lo podía leer de muchas maneras pero que no me entraba en un proyecto. En algún momento para seguir profundizando en esas líneas me empecé a meter en los institutos y armar los talleres de poesía, armé varios talleres en el Instituto Almagro, en El Nuevo Dique, les daba hojas y ellos escribían pero ya no era en la hipótesis de lo que me venían a contar en la Defensoría porque venían y me traían la carta, sino que me contaban cómo estaban viviendo ahí, qué hacían, distintas hipótesis de lo expresivo, entonces ahí junté más material. Mi idea era armar un libro con las voces de los pibes en distintas situaciones, cuando los defendía, cuando estaban presos, cuando estaban en la calle. En algún momento todo ese material decidí no usarlo para eso. Empecé a usarlo en parte de la tesis que hay fragmentos, incluso hay como seis entrevistas en crudo en un anexo documental que no se publicó con la tesis en la Facultad y no está subido a la web. Bueno entonces con ese bruto no sabía qué hacer, comencé a utilizarlo en la

tesis en fragmentos, en entrevistas y después pensé cómo volcar todo eso en un libro de poesía preservando a los pibes. Los escritos a cuatro manos están hechos en los Institutos, en los talleres, en mi despacho. Yo les tiraba: escribí una frase, seguía la otra, yo seguía con otra, hacíamos versos intercalados, salía como un cadáver exquisito, la mejor defensa. La mayoría están hechos en los institutos, por ahí alguno lo he escrito en la Defensoría o por ahí alguno me lo ha mandado un pibe. Pero *musulmán* recoge todo eso, hace un rejunte de todo eso y yo lo que hago es traducir eso en mis propios poemas, o sea a la vez sobre esos textos yo hago una reescritura de esos textos. Yo ahí me había planteado el problema del testigo, cómo hacer hablar a los pibes si estoy hablando yo, que era el propio problema que yo tenía como Defensor. Yo los tenía que representar ante el estrado. La pregunta era si yo podía representarlos, ya no jurídicamente, sino poéticamente, ya no legalmente, y eso significaba hablar con su voz poéticamente, y esa es la propuesta del libro. Yo trato de hablar poéticamente por su voz, reescribiéndola, y en algunos lugares aparece esa voz mestiza, entremezclada, reescrita. Una especie de juego de superposiciones: derecho, literatura, minoridad, poesía, crónicas policiales de pibes chorros, malditismo, balbuceos, etc.

A propósito de esto de decir su voz, en la entrevista que te hace Reati para la revista *Kamchatka* me llamaba la atención que decías que no habías intentado comparar a la dictadura con lo que hace la democracia con los pibes en las villas, pero sin embargo estás todo el tiempo dialogando con Agamben, en el sentido de cómo darle voz a esa vida desnuda, en esas superposiciones temporales y de distintos tipos de víctimas que construis estás criticando la misma racionalidad occidental y ofreciendo la poesía como hogar y refugio.

Sí, en democracia hay instituciones que pervivieron de la dictadura. Un blog sacó hace poco cuáles son las normas jurídicas que rigen en la actualidad y que provienen del proceso militar, hay figuras que no se derogaron y que conservan la excepción dictatorial, el poder de policía, la potestad de suspender la norma constitucional democrática y abrir una laguna de discrecionalidad para gestionar la *nuda vida*. Un ejemplo podría ser el régimen vigente de la minoridad, el decreto 22.278/83, que le rebaja el estatus de sujeto de derecho que tiene cualquier adulto, al niño pobre (menor en el decreto), en situación de infracción a la ley penal, que es dispuesto a una institución de encierro. Cuando retomo a Agamben en la revista *Kamchatka* me estoy refiriendo a la figura del “Musulmán” como menor entregado al riesgo de vida, a la disposición de su cuerpo y alma bajo el control de una norma de excepción dictatorial-democrática. Eso me lleva a decir que en realidad ese cambio y continuidad desde el punto de vista jurídico también podría tener un efecto en la

palabra, en la poética, y bueno, si la defensa de lo jurídico está vinculada con la defensa de un instrumento totalitario nacido en la dictadura, la defensa tiene que seguir también una línea de trabajo que combata también en contra de ese mismo Mal en el mundo actual. Una contra excepción de la lengua. Una resistencia de la palabra, la resistencia del cuerpo y su trayectoria. .

Esto lo estudiás en la tesis, las estrategias que utilizan los pibes a la hora de declarar y cómo deconstruyen el discurso de la institución...

Y eso es clave porque en los expedientes y en los juzgados, la voz de los pibes no aparece, está secuestrada o negada, el derecho a ser oído de los niños-menores está aniquilado, devolver la voz es justamente lo subversivo, por eso *Una voz no tan menor*, y hacerlo poéticamente es doblemente subversivo. Entonces lo jurídico acompaña lo poético, en un punto yo trabajo sobre la idea de lo jurídico como lo poético. ¿De dónde tomo la idea de que lo jurídico y lo poético están todo el tiempo en contacto? De algunos autores que me obsesionan del derecho y de la filosofía, Agamben es uno porque Agamben ha trabajado la figura del testigo de Auschwitz pero no la ha dejado de trabajar desde los procesos judiciales, yo te mandé un artículo que escribí hace poco sobre los efectos de los juicios en las estéticas. Durante mucho tiempo en la Argentina, y el campo literario hegemónico denostó y sobre todo me refiero a teóricos como Sarlo, que en libros como *Tiempo pasado* (2005), denostó en cierta forma la figura del testigo judicial, colocando por encima la figura del testigo literario, del testigo cultural. Sarlo retoma a Carri y a Félix Bruzzone, autores de piezas testimoniales que están más cerca del juicio estético que cualquier juicio de derecho, o memoria de Estado, subestimando en cierto sentido la figura del testigo judicial que, más tarde tiene mucho para aportar en términos de testigo cultural, claro que luego de ser testigo judicial. Pero esto no es Sarlo, sino que ya está en Primo Levi, y es aquello que retoma Agamben. Cuando Primo Levi recupera su libertad y vuelve a Italia lo citan a juicio para testimoniar y él no quiere ir porque prefiere sacarse primero todo lo que lleva adentro, toda la historia, derramarla en la trilogía, sacarse eso de encima y convertirse en el testigo del manuscrito, de todo lo que vio y no ingresar al dispositivo judicial sino que todo ese relato en crudo él lo pueda describir, contarlo todo, dice él, y después en todo caso me citarán. Él es nihilista del sistema judicial porque cree que el dispositivo jurídico fragmenta el relato o lo pone en una escena que reproduce la racionalidad instrumental de la que él viene a poner en jaque con su relato, porque justamente la racionalidad instrumental que llevó a Auschwitz, sin ser frankfurtiano, pero lo está diciendo, esa racionalidad instrumental de la cámara de gas es de alguna manera jurídica también. Entonces cómo voy a llevar yo mi relato al testigo judicial si es ese teatro de la justicia la que reproduce kafkianamente un montón de problemas que quiero criticar. Sarlo va por ahí, yo creo que el proceso de Auschwitz y Nüremberg

tiene esa particularidad, montar Nüremberg para juzgar Auschwitz es una ingeniería complejísima, lo plantea Hannah Arendt, el propio Levi, la representación del Holocausto es casi imposible en términos del testigo judicial, de aquél que no está.

Una institución no pensada para juzgar esos casos...

El derecho de entonces no está preparado para juzgar Auschwitz, eso creo lo dijo Jaspers. Los filósofos de Frankfurt plantearon el problema de esa racionalidad jurídica. Ahora bien, en la Argentina ocurrió algo distinto, creo que sí estaba preparada para juzgar a la ESMA, no digo que inmediatamente en el 83, el Juicio a las Juntas es un mecanismo de juzgamiento que permitió en parte, no todo, resolver ciertos problemas pero transcurrido cierto tiempo, la sociedad argentina debió estar preparada para el juzgamiento de un Genocidio. Obviamente apareció la Obediencia debida con Alfonsín, después Menem con los indultos, es decir, aparecieron un montón de problemas que obstaculizaron el proceso de Memoria, Verdad y Justicia, por eso, por los problemas que la derecha cultural, jurídica, política y económica colocó para obturar al testigo judicial en su amplitud, me parece una canallada levantar la figura de un testigo excéntrico, estético y cultural... sin perjuicio de su validez, creo que los organismos de derechos humanos, a larga, pusieron las cosas en su lugar, y el testigo judicial habló, hoy habla, y ese testimonio, permite luego a la estética y a la cultura pensar desde otro plano, incluso a aquellos a los que Sarlo menciona y que siguieron representando su propia identidad y memoria en nuevas producciones.

De alguna forma ella es un testigo que prefiere no hablar...

Puede ser, es el silencio o es la complicidad del campo cultural hegemónico quizás, lo que me parece es que el derecho o lo jurídico de alguna forma está vinculado al hecho estético, en términos de proceso cultural de Memoria, Verdad y Justicia; entonces lo que planteo es la necesidad de escuchar los Juicios para ver cuánto transforma las trayectorias y las identidades de los que pasan como testigos de los juicios, para que después cuando alguno de los que escriben o se hacen cargo de una estética, lo reflexionen desde otro lugar. Yo lo investigué en algunos casos. Angelita Urondo, que estaría bueno que analices su trayectoria que ya es bastante conocida, ella venía de su blog *Pedacitos* a escribir el libro sobre la recuperación de su identidad *¿Quién te crees que sos?* (2012), y después se puso a hacer la película sobre la mamá, Alicia Raboy, y después hizo la exposición de fotos y ahora está escribiendo en el blog *Cohete a la luna*. Pero todo lo que está escribiendo Angelita, si vos volvés a *Pedacitos*, es un cambio total en su trayectoria estética, y

eso es el juicio, el juicio le cambió el registro, cierta manera de mirar, las afinidades electivas de la memoria.

Algo similar me decía Prividera en relación a Carri, comparando *Los rubios* con *Cuatreiros*.

Puede ser un giro hacia otro lado, el rescate de un cuerpo al teatro de la justicia, también puede deparar un proceso ambiguo desde lo ideológico... también hay algo de eso. En el caso de Emiliano Bustos, después de encontrar el cuerpo del papá desaparecido, Miguel Angel Bustos, lo antropológico forense es lo jurídico que lleva la representación a otro impulso. Vos tomas su último libro *Poemas hijos de Rosaura* (2016) y lees el texto que le publiqué yo *gotas de crítica común* (2011)... y ahí hay un giro increíble, en el medio de ambas publicaciones está la aparición del cuerpo de Bustos. Es algo impresionante, la presencia del cuerpo, o la marcación del cuerpo del padre, el entierro, todo el proceso de Emiliano con la aparición.

Bueno, también ese estallido que propone de la figura del hijo es un dejar de ser Bustos hijo me parece, hay un estallido filiativo que no necesariamente remite a su viejo como en los libros anteriores, salvo los padres literarios, en *gotas de crítica común* es muy fuerte la presencia de Olivari.

Si, Olivari es un poeta permanente, también lo es Catulo. Para mí es como que liberó a su hijo, se encontró con su hijo, para ser él poeta padre, en una sucesión de voces que se heredan... Te digo lo que me pasó a mí, el juicio me cambió un montón de cosas, especialmente la mirada del hijo que deja al padre a un lado para pasar al nieto. Venía obsesionado con un montón de cosas y a partir del juicio di una vuelta hacia la herencia de la palabra y la cuestión epigonal. Entonces lo jurídico de la escena del teatro juzgador se me aparece, está vinculado en algún punto a un efecto estético liberador, catártico, de transferencia generacional.

A propósito de lo que me decías de Primo Levi, ¿Pensás que hay que problematizar la noción de trauma retomando la crítica que hace Gabriel Gatti en *Identidades desaparecidas* (2011) con la idea de catástrofe del sentido? ¿Qué pensás en relación a eso?

Yo estoy muy de acuerdo con algunas cosas que dice Gatti. Hay como un punto en que la memoria sin juicio, sin el proceso de Memoria, Verdad y Justicia queda dando vuelta en una especie de círculo. Me interesa el uso conceptual que utiliza sobre quiebre del sentido, o de catástrofe, especialmente en el estudio cultural del legado.

Esta idea que plantea, de que la psicología no puede abordar el genocidio o al menos que con la psicología sola no alcanza, pero tampoco alcanza con una elaboración artística catártica. A esto se le suman las aproximaciones que tiene la crítica, residuales en términos de Williams, de ver la obra de arte como un reflejo de la realidad y más si los que escriben son hijos de desaparecidos, entonces leen mero testimonio donde hay un trabajo creador. Quiero decir que es común que se aplique la categoría de trauma para abordar poéticas de afectados directos por el terrorismo de Estado...

Sí, eso está mucho. Lo he visto por ejemplo en todos los estudios que compiló Fernando Reati en *De la cercanía emocional a la distancia histórica* (2015), quizás allí ocurre ese efecto. Esa suerte de episteme en la clasificación entre trauma, o sea, la de aquellos que saben lo que van a buscar en función de aplicar la teoría del trauma a la teoría cultural sobre el vestigio literario o del dispositivo que están analizando como posmemoria. Ya sea una película, sea una canción, un poema o una novela. En probar cierta teoría de Hirsch o probar conceptualizaciones de Diana Kordon sobre atención de familiares y cómo funciona el trauma pos terrorismo de Estado. Me parece que no son muy superadoras esas construcciones, porque borran de plano la poética de la creatividad que desencajan de linajes psicoanalíticos o transferencias pos trauma, el desborde en cierto plano de la creatividad rizomática o sin pasado, que corta con el trauma que también es lo inconcluso. Es quizá el caso de algunos de estos análisis obturando la mirada de la resistencia, obturando la posibilidad hamletiana de construir (sin negar ni denostar) la propia identidad por fuera de la línea de los padres y su catástrofe. Es la cita de Basho, nosotros no somos una continuidad de sus sueños, sino que buscamos soñar nuestros propios sueños. Y es también un poco la cita que tomo de Deleuze para arrancar *Rimbaud en la CGT* (2014): "el problema del padre no es cómo volverse libre en relación a él, sino cómo encontrar un camino donde él no lo encontró". Lo que te quiero decir es que la lectura del trauma es tranquilizadora para estos estudios, pues ven repetición y dificultar de salir de esos fantasmas. Una lectura constante de esa imposibilidad en la repetición generacional, por incapacidad de forjar un propio destino generacional al quedarse chapoteando en la derrota y la catástrofe. Eso, en cierta forma, también lo pongo en el prólogo del *Si Hamlet duda le daremos muerte* (2010).

¿Qué etapas marcarías en tu producción de poemas?

Cada libro es una investigación distinta, *Peso formidable*, mi adolescencia, es como el diario de la búsqueda de un hijo que está haciéndose, *servarios* (2004) es más el teatro, el cuerpo, Deleuze, algunos cruces con el derecho, pero sobre todo Pessoa. Después médium es la idea de recoger

algunas ideas de *Peso formidable*, pero en clave de diálogo espiritista, de diálogo con los muertos, ahí empecé con la obsesión del diálogo los muertos, de la poesía como sesión de espiritismo, ahí agarré el libro de espiritismo del francés Allan Kardec... *ylumynarya* (2008) es un poco lo que vos escribiste, la idea de Benjamin, de Rimbaud con *Iluminaciones*, Barthes con *La cámara lúcida*, algunas reescrituras, etc. Después está, *musulmán* y *Rimbaud*, pero también *Offshore* (2016), en clave más de ruptura con el pasado, y la violencia política como violencia poética del presente...

Yo veía que hasta *ylumynarya* es más fuerte el diálogo con el pasado y el presente está como en un segundo plano, en cambio a partir de *Neo* (2010), veo que pensás un presente futuro, aunque no por eso dejás de pensar el pasado, pero ya no es un eje.

Sí, ahí empieza otra cosa. Ahí en el medio está *Si Hamlet duda*, y aparecieron Aiub, Bustos, Prividera, Schuster, también, ellos con sus ideas parecidas a las mías... De hecho el título *Si Hamlet duda* se nos ocurrió con Nicolás Prividera creo, en realidad surge a partir del diálogo de Horacio con Hamlet, porque no sabíamos quién podía llegar a decir esa frase, ¿quién es el que daría la muerte? ¿Está fuera de la obra?... Si Hamlet y una coma, surge la coma, *Si Hamlet duda, le daremos muerte*. Al principio era la frase completa y la coma como que cortó la frase, en el título no está la coma. Está adentro, en las primeras páginas. El libro antología genera algo nuevo, hasta ese momento no lo conocía a Nico, ni a Emiliano, había visto *M* y le escribí a Nico y entramos en un ida y vuelta por mails, nos escribíamos mails larguísimos, le contaba de mis obsesiones, libros, él de sus películas. Nicolás es muy particular, un tipo bastante solitario, tiene ese malditismo... todo un tema. Él había hecho la película y tenía el guión, el guión de *M* (2006) era una suerte de novela neurótica de un Hijo en búsqueda de su historia. En el armado del guión quedaron muchas cosas que fueron a parar a su libro de poemas, y luego otras que creo incluyó en *Tierra de los padres* (2011), restos de restos de restos que va a incluir –ahora– en *Adiós a la memoria*, que es el final de su trilogía. El libro de poemas de Nico que publicó en LDS “Restos de restos”, lo armamos en un ida y vuelta, a mí me estalló en la cabeza el libro. Para mí en *restos de restos* está completo todo su proyecto, su mirada por momentos gorila, su relación con su padre, su pelea con H.I.J.O.S., los problemas con el hermano, la discusión con Sarlo y con Albertina Carri, ahí está todo... No escribió una novela pero escribió ese poemario. Y *Si Hamlet* nos juntó.

En cuanto a la organización de la colección ¿Cómo hacían para financiarse?

Mi proyecto primero se lo llevé a un compañero de H.I.J.O.S., que tenía un cargo de funcionario importante en el Estado, para saber si le interesaba armar y financiar la idea, pero en manos independientes. Le pedí una reunión, lo fui a ver y le expliqué lo que quería hacer, me atendió con

actitud de burócrata, sin mostrar interés. Se lo planteé como una cuestión militante. Me dijo “sí bueno dale, dejálo”, me dijo que lo estudiaban y me llamaban... Nunca me llamó nadie, no les interesó, los fierros estaban en otro lado.... En *Rimbaud en la CGT* me descargo contra ese mal de compañeros burócratas. La verdad que todo lo que tenía que ver con recuperación de material, de vestigios, documentos, estaba más destinado a una fase no cultural sino vinculada a los procesos judiciales. Después empezaron a aparecer algunas ideas más cercanas a lo nuestro. Lo más cercano que apareció fue *Cultura en Movimiento* un área dentro de jefatura de gabinete, en la gestión de Abal Medina. Se interesaron en reeditar el libro de Joaquín Areta en una versión “Poesía para todos”. Pero eso se logró porque en la película que el gobierno hizo de Néstor tras su muerte, la película de Luque, hay una escena sobre Joaquín y el libro, lo cual hacía inevitable otro tratamiento del vestigio. En la película aparece Alicia Kirchner hablando del Joaquín y Néstor y se ve la libreta de poemas. Entonces se dieron cuenta de 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. Y me permitieron ser parte del proceso de edición. Creo que Adela les dijo esto se hace con Julián, esa era la única condición. Los tipos vinieron se sentaron al lado y lo armamos juntos, además se cedieron los derechos. Entiendo que todas las escuelas del país recibieron el libro, y Adela y Jorge hicieron más homenajes y presentaciones. Para nosotros era también un salto... yo quería eso de entrada, y sólo se pudo hacer con Areta, porque en realidad a ellos, la poesía como espacio cultural, no les interesaba, sólo interesaba la gesta Areta en función de la épica del momento. En mi libro *Neo* le dedico un poema a Máximo Kirchner criticando estas cuestiones, que en el fondo son nimiedades o detalles para una política general, pero son detalles por los que también habla una derrota posterior. [...] Pero bueno... nosotros dimos cierre a la colección en diciembre de 2015 porque en realidad lo que se cerró es un proceso, un clima de época, no sólo un gobierno. Había un frente ahí, un ¿qué hacer? En verdad retomo esta idea de Bretón cuando estalla la Segunda guerra y los Nazis invaden París, esta idea de que el surrealismo debía replegarse a las catacumbas, alcantarillas y pasar a la clandestinidad. Bolaño se emociona con esta misma idea, y piensa en los infrarrealistas, luego de que deja México y se pierden. Nuestro proyecto editorial, que sigue esas ideas, bajo el paraguas Los Detectives Salvajes en diciembre de 2015, también pasa a la clandestinidad, y hoy seguimos haciendo o pensando lo mismo, pero de otra manera, en otra diáspora.

Yo pensaba los conflictos en la recuperación de los archivos poéticos, una cosa era en el contexto de los Juicios, que de alguna forma los acompañaba pero hoy en día que está en cuestión que los genocidas sigan en una cárcel y de hecho la mitad está en su casa.

Aparecieron otras prioridades, nosotros no es que dejamos aquellas, aparecieron otros problemas, ahora en particular por ejemplo estoy con el tema en las villas, que es otra manera de entrarle a otro problema vinculado. Aparecen otras prioridades y otros contextos, lo que estábamos haciendo estaba buenísimo pero me parece que tenemos otras agendas, otras temáticas. La semana pasada en la Comisión Provincial por la Memoria aparecieron unos textos poéticos de un militante social desaparecido, y nos escribieron. Después tenemos para armar de Enrique Courau, *Declaración jurada*. Courau fue secuestrado y está desaparecido desde 1977.

¿Lo tenían pensado para la colección?

Sí, Courau sacó esa plaqueta es del año 74. Es un informe que sacó la revista Barrilete de Roberto Santoro. No encontramos familiares, nuestra idea era hacer una reedición. Después estaba el libro de Jorge Areta, el hijo de Joaquín...

O sea que podría haber continuado, por la cantidad de material que había...

Sí, no sé si algunos textos tienen tanto valor estético sino testimonial, por eso utilizamos el concepto de documento literario. La valorización después la hace el lector, el campo académico vaya y pase. Pero hay material, hay mucho. Después está lo de Tilo Wenner que para mí es la gran deuda. Emiliano Bustos conocía a las hijas, pero no volvimos a dar con ellas. Está Marcelo Manggiantè, un poeta que escribió una tesis doctoral sobre la obra de Wenner. Creo que él también pensó en reunir y publicar obra completa de Tilo. Hasta ahora no lo logró... Era como Vigo, de la línea de Vigo que armaban esos libritos, esas máquinas literarias manuales. Un duchampiano, del *ready made*, más que del libro, un objeto de arte que habla, interesantísimo. Experimentalista, tenía una imprenta en Escobar, un pequeño diario y desaparece en el '77 creo, tras un allanamiento. Se consiguen algunas plaquetas que valen una fortuna en Mercado libre.

Si tuvieras que ubicar tu poética dentro de una tradición, ¿cual sería?

Qué sé yo, con Gelman, con Raúl González Tuñón, por esa línea, por ahí algo de surrealismo, mucho te diría, Miguel Ángel Bustos, algunas cosas de Marechal, de la poesía de Marechal. En esa línea, haría un mix entre Gelman, Tuñón y Bustos. Una mezcla entre surrealismo y lo social.

Con Emiliano produjeron un diálogo poético de ida y vuelta...

Sí, ahora Emi está reescribiendo poemas míos, me sorprendió, me manda los poemas que reescribe de *Rimbaud en la CGT o musulmán*. Está bueno el diálogo, me encantaría hacer lo mismo, en una reciprocidad, hay cosas de Emiliano que me encantaría reescribirlas. Me parece un diálogo increíble, los tres poemas que me mandó me encantaron.

Yo te escuché hablar de Vallejo, de Maiacovsky...

Sí, Maiacovsky me obsesiona. Todo lo que es el formalismo ruso me interesa mucho. Todo lo que es experimentación y corte con el pasado. En *musulmán*, en la segunda parte trabajé con el formalismo, comencé a hacer alteraciones de estereotipos narrativos. Santoro me interesa, en todo lo que es experimentación de la época más allá de Gelman, todo el trabajo con el slogan me interesa. No es panfletario pero juega con el panfleto, es muy Maiacovsky, Santoro me parece interesantísimo. Te diría que de los poetas que recuperamos en Los Detectives, ninguno me pega, eso es lo paradójico, Jorge Money en algunas cosas. Me interesa mucho más un poeta como Pablo Ohde que cualquiera de los poetas que recuperamos. Eso es lo que tenía el valor de lo que recuperábamos, un valor de memoria, afectivo, de documento, de *Mal de archivo*, pero en términos estéticos, ninguno me parecía vanguardia de nada. Me parece que recuperamos cinco o siete textos que están buenos pero no tienen el valor, la fuerza que podrían tener otros autores. Por eso para mí haber logrado editar a Tilo Wenner hubiera sido un salto en términos de recuperación y calidad literaria, de un valor más allá de lo afectivo, de los documentos, de recuperación de lo cultural. En términos literarios, de vestigio que transforma la mirada del mundo, al menos del mío, creo que el libro de Pablo Ohde es el mejor.

¿Qué es lo que más te interesa de la narrativa de hijos? ¿Cómo ves ese fenómeno?

Como decíamos hoy, si retoma y vuelve a los repertorios teóricos del chanchito de indias que tiene que entrar dentro de la categoría de trauma, me parece más de lo mismo, hay muchos que caen en eso. No he encontrado cosas interesantes. Todo tiene que entrar en esa clasificación. Pero me interesa sí, analizar las trayectorias literarias de los hijos e hijas que pasaron por los juicios de derechos humanos y encararon los estrados, y después con eso, a partir de ahí cambiaron su registro de contar lo que les pasó, incluso las trayectorias de autores bastante conocidos. Hay cambios en el registro. Es lo que me sucedió a mí también.

¿Y de los escritores afiliativos, que no son hijos pero recuperan esa voz?

Como Julián López... cuando leí su novela me dio una alegría y una sensación muy placentera en las descripciones, en la poética y la verdad que la gocé a la novela. Y nunca lo sentí como algo parecido a una operación, sí me pasó con *La casa de los conejos* (2008), que sentí que había algo más que un hecho estético, creo que ahí había un esfuerzo por construir otro relato o provocar una discusión generacional que para mí ella no lo estaba viviendo acá sino en Francia a la distancia. Ahora van a hacer la película, ya la filmaron, seguramente va a ser muy parecida o una continuidad de la película de Benjamín Ávila... La novela de Julián me pareció distinta, creo que había otra vuelta de tuerca, creo que él quiso decir, bueno nosotros también podemos ponernos en el lugar de..., y socializar así como las madres socializaron la maternidad los hijos tienen que socializar su identidad de hijos. No hay ni debe haber aristocracias del dolor. Vos lo detectaste en mi escritura, es decir, no somos los hijos sanguíneos, somos los hijos de los proletarios, de los trabajadores, de los migrantes que padecieron el terrorismo de Estado desde otro lugar, sin necesariamente sufrir la desaparición de sus padres, desde otro lugar. Yo creo que Julián logra encontrar su mirada desde ahí, en la narrativa. Y también salir de la victimización, cambiar un poco el eje. Mirar al victimario, o el caso de los hijos de los genocidas que rompen con sus padres, podría ser un cambio de los actuales.

* Emiliano Tavernini es Profesor en Letras por la Universidad Nacional de La Plata. Becario inicial del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. Maestrando en Historia y memoria y Doctorando en Letras por la Universidad Nacional de La Plata con el tema de investigación "Literatura y memoria en la Argentina reciente. La poesía de hijos de militantes políticos perseguidos antes y durante la última dictadura militar" dirigido por la Dra. Margarita Merbilhaá. Integra los Proyectos de Investigación: "Violencia, literatura y memoria en el campo literario latinoamericano de las últimas décadas" dirigido por la Dra. Teresa Basile y "Literatura argentina de la última década" dirigido por la Dra. Miriam Chiani, radicados en el Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la UNLP