

## Poesía y reescritura: tensiones dialógicas en la construcción del *archivo*

Analia Gerbaudo (Universidad Nacional del Litoral / CONICET )

En 1986 la Universidad Nacional del Litoral organiza en Santa Fe el *Primer Encuentro Nacional de Literatura y crítica*. Aldo Oliva participa junto a Edgardo Russo, Arturo Carrera, Diana Bellessi, Tamara Kamenszain, Martín Prieto y Juan Martini de un panel llamado "la nueva poesía argentina". Entre sus papeles de trabajo encontramos apuntes de su intervención: Aldo Oliva realiza un listado de los poetas que desde Santa Fe aportan a la "nueva poesía argentina". Mucho antes de que aparezcan los primeros textos sobre Juan Manuel Inchauspe<sup>1</sup>, Estela Figueroa<sup>2</sup> y Marilyn Contardi<sup>3</sup>, se detiene en estos nombres que, junto al propio, dejan sus marcas en la poesía argentina.

---

<sup>1</sup> Ver Daniel García Helder: "Despojo y tensión", en *Diario de poesía*. Nº 22. Bs. As.-Rosario, 1992; Ricardo Herrera: "Juan Manuel Inchauspe o el poema imposible", en *Hablar de poesía*. Nº 3, Córdoba, Grupo Editor Latinoamericano, 2000; Osvaldo Aguirre: "La tradición de los marginales", en *Tres décadas de poesía argentina (1976-2006)*. Bs. As., Libros del Rojas, 2006; Carlos Battilana: "Juan Manuel Inchauspe: la oscura atención", en *Hablar de poesía*. Nº 8. Córdoba, Grupo Editor Latinoamericano, 2002.

<sup>2</sup> Ver Analia Gerbaudo: "Estela Figueroa y la 'nueva poesía argentina'. Exploración y reinención de una conjetura de Aldo Oliva", en *Anclajes*. Santa Rosa, Universidad Nacional de La Pampa, 2007; "Decir no: artificios e insistencias de la poesía en tiempos de 'globalización cultural', en *8vas. Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana 'Latinoamericanismo y Globalización'*. Chile, Universidad de Chile, CD-ROM, 2008a; "Ni exóticas ni telúricas: políticas de la poesía desde un *regionalismo no regionalista*", en *Primer Coloquio Ética y Estética: Literatura. Artes. Medios. Relaciones y problemáticas*. Córdoba, UNC, CD-ROM, 2008b.

<sup>3</sup> Cabe señalar que Martín Prieto no desarrolla estudios críticos específicos sobre la poesía de Estela Figueroa ni sobre la de Marilyn Contardi si bien las menciona en dos trabajos. En un caso, cuando a propósito del legado de Juan L. Ortiz y de su lugar en la configuración de tradiciones en la poesía que se escribe desde Argentina, sitúa a Marilyn Contardi como una de sus herederas (Martín Prieto: "En el aura del sauce en el centro de una historia de la poesía argentina", en *Juan L. Ortiz*. Santa Fe, UNL, 1996, pp. 114). En el otro caso, Prieto sostiene que es posible verificar una renovación importante en la poesía argentina firmada por mujeres durante la década del ochenta e inscribe como responsables de ese movimiento a Estela Figueroa y a Marilyn Contardi, entre otras (*Breve historia de la literatura argentina*. Madrid, Taurus, pp. 454).

Este artículo caracteriza estas marcas centrándose en un tema puntual: el modo en que registran los crímenes de Estado perpetrados por la última dictadura.<sup>4</sup> En la oblicuidad de sus versos, en su apelación anacrónica a la reescritura del pasado lejano o en la inscripción de la negación a decir se configura un *archivo*<sup>5</sup> que circula en tensión dialógica con los discursos estatales sobre el dolor, la violencia y la idea misma de "Nación".

### **Juan Manuel Inchauspe: confesiones y negación**

En uno de los primeros textos críticos sobre la poesía de Juan Manuel Inchauspe (reunida y publicada por la Universidad Nacional del Litoral con un prólogo de Estela Figueroa y acompañada por dibujos de Federico Aymá), Daniel García Helder afirma: "no se encuentra nada o se encuentra muy poco de aquello a lo que el menú del día de la poesía nos tiene acostumbrados"<sup>6</sup>. Falta en la que se funda su fuerza, su diferencia: "no hay en Inchauspe rastros de malignidad o sarcasmo", subraya Ricardo Herrera<sup>7</sup>, casi bordeando una moral de la escritura.

Entre el "fracaso" ante la imposibilidad de nombrar y el desafío que esa insatisfacción genera a quien busca acortar la distancia entre la *experiencia*<sup>8</sup> y la palabra, Inchauspe descubre su voz: la confesión de su desencanto ante lo que sus versos *pueden* es la constante de su obra. Sus poemas exhiben la grieta que separa lo que desea y lo que logra: "Lo que quiero decir / casi siempre me es escamoteado", reconoce<sup>9</sup>. También, y no sin paradojas, el fracaso aparece en su faz productiva: "Cuando a la ciega e imperiosa / necesidad de escribir algo se opone / la ausencia absoluta de la palabra / sé que estoy en el verdadero camino"<sup>10</sup>.

---

<sup>4</sup> Este recorte temático excluye la poesía de Marilyn Contardi quien, a pesar de haberse exiliado en los años setenta, no vuelve sobre este tópico en su escritura, aunque sí en sus trabajos filmicos (cuestión que no abordaré en este artículo).

<sup>5</sup> Ver Jacques Derrida: *Mal d'Archive. Une impression freudienne*. Paris, Galilée, 1995.

<sup>6</sup> Daniel García Helder: "Despojo y tensión", en *Diario de poesía*. Nº 22. Bs. As.-Rosario, 1992.

<sup>7</sup> Ricardo Herrera: "Juan Manuel Inchauspe o el poema imposible", en *Hablar de poesía*. Nº 3, Córdoba, Grupo Editor Latinoamericano, 2000, pp. 68.

<sup>8</sup> Ver Giorgio Agamben: *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Bs. As., Adriana Hidalgo, 2007.

<sup>9</sup> Juan Manuel Inchauspe: *Poesía completa*. Santa Fe, UNL, pp. 103.

<sup>10</sup> *Ibidem*, pp. 157.

En el mundo que inventan sus versos, casi absolutamente replegados sobre el oficio de escribir, la referencia a los crímenes de Estado aparece como un *punctum*<sup>11</sup>: un detalle inesperado que provoca un desplazamiento, un corrimiento. La descripción de la práctica del artista obsesivo deja lugar a la voz quebrada de quien confiesa no poder hacer otra cosa que evitar hablar. Paradójicamente esta inscripción va en contra de esa determinación. No obstante esa confesión se traza en un papel no circulante: es entre los textos inéditos (hasta la edición de la Universidad Nacional del Litoral de 1994) que se encuentra este breve poema: "Sí lo sé / no conozco nada del dolor horrendo / que recorre las calles. / Pero me basta con lo que conozco. / Basta / basta / déjenme dormir / sobre esta arena caliente"<sup>12</sup>.

Entre los poemas publicados en la serie *Trabajo nocturno* (1985) se destaca "Época". Como en el anterior, la descripción de lo que afecta al cuerpo propio y al de sus seres queridos es la forma que encuentra para decir el horror. La violencia clandestina se nombra precisando lo que provoca en el espacio íntimo. Los versos se tornan extensos. Sonidos y colores aterradores ocupan los primeros que dan cuenta del sobresalto: "Un prolongado ulular me despertó durante la noche. / Tuve una visión fugaz de luces rojas y amarillas, / intermitentes."<sup>13</sup>. La poesía deja espacio a la prosa. Como en Juan L. Ortiz, la narración cobra protagonismo, los géneros se (con)funden. Como en los versos de Paco Urondo, los seres amados en peligro son nombrados a partir de diminutivos (como si el recurso expusiera aún más su fragilidad y su desprotección o el temor de la pérdida). Lo animal se impone por sobre la razón (el léxico refuerza la tensión, las prácticas a tientas, la exacerbación de los sentidos): "Instintivamente estiré mi mano por entre las varillas / y palpé el cuerpo de mi pequeño hijo: / suave, cálido, / pacificado como un animalito."<sup>14</sup>.

Interesa del poema el punto en el que encuentra su conexión con el que permanecerá inédito hasta 1994: hay un deseo de no querer saber que, una vez puesto en palabras, revela por su dicción que se vio o se sabe más de lo buscado, más de lo mínimo necesario que garantiza no correr peligro. La afirmación "no conozco nada del horror horrendo" no sólo se refuta con la siguiente ("me basta con lo que conozco") sino con la

---

<sup>11</sup> Ver Roland Barthes: *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Bs. As., Paidós, 2008.

<sup>12</sup> *Ibidem*, pp. 145.

<sup>13</sup> *Ibidem*, pp. 117.

<sup>14</sup> *Ibidem*, pp. 117.

que se despliega en este poema en el que el niño pequeño es deliberadamente ubicado en el territorio de la inocencia del que no participa quien habla: "Él no sabe nada de estas cosas", afirma esta primera persona que es posible identificar como una misma voz en toda la obra poética. Y agrega: "No sabe nada del sueño cortado / en la fría madrugada. / Ni tiene nunca tampoco por qué saber / cómo brotan del sueño estas visiones; / cómo giran, intermitentes, en la memoria, / y flotan con sus ojos de vidrio alrededor del corazón"<sup>15</sup>.

Interesa particularmente esta irrupción perturbadora en el poemario de Inchauspe y la colocación de quien enuncia: lejos de la actitud heroica, sus versos abren paso a la expresión del temor-terror que se traduce en los síntomas entre los que se incluye lo reprimido. Interesa en especial porque es a partir de estos registros sobre lo que pudo el "proceso" (ese conjunto deliberado de prácticas que Francine Masiello, Beatriz Sarlo y Tulio Halperín Donghi prefirieron seguir rotulando a partir del nombre puesto por los militares para llamar la atención sobre el efecto buscado a través de esas intervenciones sobre el cuerpo de la Nación y sobre el cuerpo concreto de sus ciudadanos) como es posible contribuir a explicar el carácter de *vida desnuda* de quienes eran señalados como la encarnación de lo otro: la escoria, la basura, el detritus, el *virus*, la *monstruosidad*, los *homo sacer*<sup>16</sup>.

### **Estela Figueroa: escenas cotidianas y oblicuidad**

El amor, los amigos, los vínculos con los padres y con las hijas, la muerte, la enfermedad, la vejez, el paso del tiempo, la ciudad y la casa en la que se habita son los temas recurrentes de una poesía que es posible identificar desde sus inicios por sus marcas: el humor, el despojo de artificios y el uso mordaz de la ironía cooperan en la

---

<sup>15</sup> Ibidem, pp. 117.

<sup>16</sup> Para Giorgio Agamben cada sociedad construye sus *homo sacer*: los cuerpos que pueden eliminarse en nombre del bien social, del bienestar público o de la conservación de las instituciones (cf. *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia, Pre-Textos, 1995). Entre esos cuerpos desprotegidos se incluyen aquellos ligados al *virus* y a la *monstruosidad* (el *virus*, ese organismo espectral y amenazante por su carácter invasivo y por la reacción generalmente poco controlable que provoca; el *monstruo*, eso que se llama de ese modo por no tener (aún) una palabra que permita nombrarlo y, por lo tanto, ubicarlo, situarlo en un esquema, en un orden, en una taxonomía [cf. "Passages –du traumatisme à la promesse", en *Points de suspension*. Paris, Galilée, 1992, pp. 385-409]).

apropiación singular de la lengua que le permite a Estela Figueroa *firmar*<sup>17</sup> (Derrida, 1984) simplemente con su *escritura*.

En su poesía el dolor de los demás se dice a partir del modo en que repercute sobre la propia vida. La violencia o el abandono estatal se describe atendiendo a hechos mínimos, a pequeños actos de la cotidianeidad: la evitable inundación que sufre Santa Fe en el año 2003 encuentra lugar en sus versos que dan cuenta de pérdidas afectivas irreparables (una foto carcomida de su hija; los libros, esos objetos-fetichismo arruinados por la "podredumbre del Salado"; las paredes de la casa impregnadas de humedad). La deliberada concentración en esos detalles desatendidos por las cifras oficiales que permiten "evaluar" la naturaleza de la "catástrofe" desnaturalizan hechos aceptados por inercia, por rutina. La poesía se acerca así a la función que Shklovski imaginaba en la Rusia de los inicios del siglo pasado: *desautomatizar* la percepción, quitar a los objetos del consumo adormecido, devolver la posibilidad de hacer de los acontecimientos, instancias de *experiencia*.

Al igual que Inchauspe una predominante voz en primera persona registra lo que acontece en el mundo cercano. Algunos fragmentos de ese mundo ingresan a los versos que, oblicuamente, dicen el horror de los años setenta mostrando sus estelas: las cicatrices en los cuerpos de los "sobrevivientes", los mutismos, las conductas alteradas. El sarcasmo no hace lugar al panfleto ni al dictamen moral y a la vez potencia el modo oblicuo de nombrar, la alusión. En su último libro, *La forastera*, retrata a una mujer que describe de modo sucinto. Una mujer que ha sabido hacer del dolor un sitio de goce. Conducta que se denosta y se exhibe en su faz burda y obscena no sin disculparla, en parte. La huella de la dictadura se exhibe a partir de esta desmesura que provoca la falta: "La mayoría de sus amigos / se fueron del país / en dictadura. / Los que quedaron envejecieron / con ella. / Unos cuantos han muerto."<sup>18</sup>. Interesa el modo en que se abre el verso siguiente dada la coincidencia con lo que plantea en un poema de los años 80 sobre la vida durante la dictadura: "Los encuentros entre sobrevivientes / son tristes. / Hay demasiados ausentes.". Sobrevivientes es la palabra que sobresale y que da cuenta de un modo de vivir que deja sus huellas: "De ahí que ella, / tan adusta en otros tiempos /

---

<sup>17</sup> Ver Jacques Derrida: *Signéponge*. New York, Columbia University Press, 1984.

<sup>18</sup> Estela Figueroa. *La forastera*. Córdoba, Editorial Recovecos, pp. 56.

cultive ahora el trato con desconocidos / y trate de hablar de su vida / un poco maníacamente- / hasta en los ómnibus.”<sup>19</sup>.

“Demasiado”, “hasta”: palabras que exhiben un límite que se ha franqueado, un desborde provocado por el estado de las cosas. Siempre sesgada, la mirada se detiene en las violencias diarias que sufren hombres y mujeres que habitan la ciudad desde la que escribe quien firma componiendo a la vez una imagen de sí en sus versos. En un poema publicado en 1985 e incluido en *Máscaras sueltas* la palabra “sobreviviente” se inscribe en infinitivo para dar cuenta de un modo de habitar el espacio y el tiempo: “La obsesión de sobrevivir cubre nuestros días. / Con ella vamos a lo largo de las calles incendiadas de sol.”<sup>20</sup>. El poema incluye la datación: “Verano de 1981”. La ciudad devastada, un lugar en ruinas, un desierto. Contrastan los que nada tienen con los que poco tienen (sector entre quienes se inscribe quien habla):

La ciudad está llena de ciegos mendigos  
de niños mendigos  
de mujeres mendigas con sus bebés en brazos (el brazo  
que no extienden para pedir)

Los bares de la ciudad están desolados.  
Los negocios quiebran, ofertan, liquidan.  
Comemos lo más barato y así vestimos.  
Nosotros  
los que no pedimos limosna ni la damos.<sup>21</sup>

Nadie se queja. Nadie reclama. Y el poema registra desde su torcimiento (la ironía y la reiteración son las formas elegidas para el subrayado, para los énfasis) esta otra forma de la violencia causada por el abandono estatal: la negación a algunos de la posibilidad de elegir. Los “cuerpos que (no) importan”<sup>22</sup>, los cuerpos abyectos, improproductivos, quedan fuera del circuito de lo atendible desde las “agendas” públicas.

### **Aldo Oliva: anacronismo y re-escritura**

---

<sup>19</sup> Ibidem, pp. 56.

<sup>20</sup> Estela Figueroa: *Máscaras sueltas*. Santa Fe, UNL, pp. 46.

<sup>21</sup> Ibidem, pp. 46.

<sup>22</sup> Recupero la expresión de Judith Butler (*Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del ‘sexo’*. 1993. Bs. As., Paidós, 2002) y hago extensiva su categoría para dar cuenta del conjunto de los cuerpos que en nuestro sistema cultural no resultan útiles al sistema productivo o que, por alguna razón, se consideran nocivos, contaminantes, enfermos.

El mundo antiguo, pequeñas mitologías urbanas y la re-escritura de la historia son los ejes sobre los que gira la poesía de Aldo Oliva. Me concentro en este apartado en el último deteniéndome en conjeturas sobre las derivaciones del procedimiento al que recurre: Oliva cede la voz a los protagonistas de la historia. Explotando la pretensión de la literatura de "poder decirlo todo"<sup>23</sup> produce una lectura crítica del pasado reciente y también del presente a partir de la reescritura del pasado lejano del que toma un momento fundacional: el del tiempo de las luchas por la libertad. Vaivén o juego que explota la inserción anacrónica y constante de las esquirlas de un tiempo-otro en las obsesiones, preguntas y frustraciones del tiempo actual.

Oliva publica *Ese general Belgrano* en el año 2000. Por sus procedimientos y por el tiempo de la historia que recorta puede leerse en serie con dos novelas de Andrés Rivera: *La revolución es un sueño eterno* (1987) y *Ese manco Paz* (2003). El primo y el soldado de Belgrano tienen la palabra en la prosa poética de Rivera así como Belgrano la tiene en la poesía de Oliva que, en esta ocasión, abandona los giros neobarrocos usuales dejando espacio a otra retórica que parece dar cuenta también de otra poética.

La alusión al pasado reciente, y más concretamente a la última dictadura, puede leerse a través de varias operaciones entre las que cabe destacar la condena de la traición pero no del fracaso ni de la desobediencia, la desacralización de los íconos militares, la desconstrucción de la noción de Patria y la inclusión de la fragilidad humana en la figuración descolocando el estereotipo escolarizado del héroe.

El recurso a la primera persona permite explotar el distanciamiento de nombre otorgado y con él, del rango: "Yo, a quien llamaron / General"<sup>24</sup>. La insistencia en este procedimiento refuerza la des-identificación: "y yo, ése, llamado General Belgrano, / a veces escarnecido, siempre sobre mi caballito"<sup>25</sup>. Como bien subraya Juan Ritvo, el caballo "reducido a su patético diminutivo"<sup>26</sup> tiene un lugar clave en esta reescritura que hace lugar además al "poema más extenso y ambicioso de Oliva"<sup>27</sup>. Poema-poemario o

---

<sup>23</sup> Ver Jacques Derrida: "This Strange Institution called Literature", en *Acts of Literature*. New York, Routledge, 1992, pp. 47.

<sup>24</sup> Aldo Oliva: *Poesía completa*. Rosario, Editorial Municipal de Rosario, pp. 294.

<sup>25</sup> *Ibidem*, pp. 304.

<sup>26</sup> Juan Ritvo: "Oliva en Dyrrachium", en *Hablar de poesía*. Nº 12. Córdoba, Grupo Editor Latinoamericano, 2004, pp. 44.

<sup>27</sup> *Ibidem*, pp. 43.

poema-libro de máxima condensación estética dada la potencia que logra su escritura, despojada de sus habituales artificios. Coloquial, la poesía apela a preguntas retóricas que, reiteradas (tal como lo hace Rivera imaginando la voz de Castelli y luego la de Paz), desmontan las versiones idealizadas por la historia oficial de la "Revolución" así como aquello que se pretende conmover cuando se invoca a la "Patria" y a la "Obediencia debida".

Los códigos militares son expuestos en su patetismo; sus rituales, en su gratuidad. Junto a ellos se revisa también, aunque no únicamente, los excesos registrados por la historia reciente. Es el respeto a un orden propio lo que legitima el desacato a las (sin)razones de Estado: esos "que se decían / solidarios de la Revolución" y que pretendían fijar su "ruta" son desoídos por un Belgrano escéptico, cansado, desencantado. Su ética y su responsabilidad le permiten discutir los mandatos: "era un orden y no una orden de las fantasías del Poder"<sup>28</sup> a lo que respondía. Desde ese lugar, uno a uno se van desarticulando las representaciones extendidas sobre los símbolos de identidad, incluidos aquellos por los que se lo reconoce a Manuel Belgrano.

La figura cuasi-fantasmal que Oliva inventa, como todo *espectro*<sup>29</sup>, ronda porque restan cuentas a saldar, deudas pendientes. Oliva escribe:

La buena gente, los Patricios,  
la voz sin duda perdurable, de  
mi primo Juan José, buscábamos,  
buscábamos, una palabra que abriera,  
como una madre, su fecundidad;  
y, quizá torpemente, hallamos Patria."<sup>30</sup>

Más adelante el símbolo al que se lo asocia de modo directo es nombrado con desprecio: "yesca", "trapo en trocitos"<sup>31</sup>. La bandera, ícono desacralizado, es puesto en manos de soldados con "hambre de hembras" cuyo desorden tampoco condena. Nueva forma de la desobediencia este descuido, esa desatención hacia los protocolos militares: "Ciertos hombres, ordenados / en confuso cuadro de formación / (así llamado por la superticiosa / jactancia de la 'ciencia militar'..."<sup>32</sup>. Esos hombres cuya desorganización

<sup>28</sup> Aldo Oliva: Op. Cit., pp. 305.

<sup>29</sup> Ver Jacques Derrida: *Spectres de Marx. L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*. Paris : Galilée, 1993.

<sup>30</sup> Aldo Oliva: Op. Cit., pp. 291.

<sup>31</sup> Ibidem, pp. 293.

<sup>32</sup> Ibidem, pp. 294.



no inquieta a Belgrano, lo obedecen: "mi fe; mis pocas lecturas, / todo, dice: ENARBOLAR: que se alce el trapo: / y se elevó la yesca"<sup>33</sup>.

Oliva elige detenerse sobre las conductas díscolas del general. Elige subrayar la decisión de marchar a Salta pese a lo indicado; elige dar rienda a las propias fantasías sobre las preguntas de ese hombre desahuciado que se reconoce enfermo, afectado por una dolencia poco "heroica", no escribible en los manuales escolares: "¿Cabalgo en lo ilusorio de la fiebre terciana? / ¿Me levito en la curvatura de la sífilis?"<sup>34</sup>. Ese hombre que imagina es consciente del precio que se paga por pensar, por discutir. Ese hombre opone a su enfermedad física dos metáforas asociadas a la pureza que claramente dan cuenta de lo que ha visto, de lo que sabe y de la tranquilidad inerna dadas las decisiones que ha tomado: "pero mis ojos están límpidos / y mis manos claras"<sup>35</sup>. Ese hombre que se sabe condenado por escuchar(se) condensa figuras (desde otra vereda, desde otro margen, también Francisco Urondo pagará un alto precio por la práctica de garabatear letras en un tiempo en el que también se exige acatar y empuñar las armas<sup>36</sup>): "Intentar generar la matriz de un país / cuando sólo puedo escribir: tal es el caso. / Sé que pagaré por ello"<sup>37</sup>.

Vuelta recursiva de la escritura sobre sí para celebrar "la grandeza de los que abdicaron de la Grandeza"<sup>38</sup>. Oliva magistralmente pone en diálogo la escritura de Pavese con la propia para dar voz a un Belgrano moribundo que camino a esa "lucecita", a ese "ludibrio de la metrópolis del Sur, / hacia la escoria sombría del poder", es decir, hacia la ciudad de Buenos Aires, anticipa, ya sin esperanzas: "tenemos toda la muerte por delante"<sup>39</sup>. Desencantado, el verso final de su poema puede leerse también como una condensación de la lectura que Oliva hacía de su presente: "VERRA LA MORTE E AVRÁ TUOI OCCHI, Patria inexistente."<sup>40</sup>. Conclusión que se enreda con las voces que inventa Rivera: también desesperanzado y próximo a la muerte, Castelli recuerda haber

---

<sup>33</sup> Ibidem, pp. 294.

<sup>34</sup> Ibidem, pp. 303.

<sup>35</sup> Ibidem, pp. 303.

<sup>36</sup> Ver Analía Gerbaudo: "Escribir poesía: provocar, intervenir, exorcisar", en *Cantar junto al endurecido silencio. Escritos sobre Francisco Urondo*. Santa Fe, UNL, 2008c.

<sup>37</sup> Aldo Oliva: Op. Cit., pp. 208.

<sup>38</sup> Ibidem, pp. 306.

<sup>39</sup> Ibidem, pp. 307.

<sup>40</sup> Ibidem, pp. 308.

jurado que la Revolución no sería lo que fue (“un té servido a las cinco de la tarde”<sup>41</sup>); también desencantado, Paz exagera la des-indentificación entre sus utopías y su presente (“Y creí que yo podría constituir un país de justos e iguales. Dios me hizo idiota. Yo me hice Paz”<sup>42</sup>).

Los íconos de la Patria impostados por la dictadura caen uno a uno: próceres enfermos, abandonados, díscolos, rebeldes, desobedientes, cansados, condenados por elegir. Inscripciones de un decir que apela al pasado lejano para leer el presente en un momento de fuerte revisión de los prototipos heroicos y de los símbolos de identidad (no es casual que estos tres textos se produzcan en un arco temporal que comprende menos de diez años y que se sitúa pasada la euforia de los primeros años de la reinstalación democrática).

### **El *archivo* (literario) y el “homenaje al fracaso”<sup>43</sup>**

Creo junto a Derrida que el poder de la literatura reside en su capacidad insaturable de “decirlo todo” sin obligación de responder a ninguna otra prerrogativa que su ley paradójicamente anárquica que la vuelve responsable-irresponsable al mismo tiempo que la sitúa como “mera literatura” en el conjunto de los discursos que produce una cultura. Es desde ese discurso ubicado como excedente o resto inútil desde donde pueden articularse conjeturas sobre el pasado imposibles de ser generadas desde otros dada su libertad para hipotetizar sin necesidad de probar nada.

Desde ese registro trabajan estos poetas que desde Santa Fe comienzan a hacerse un espacio en la poesía argentina y que, en relación al tema que me ocupa en esta presentación, instalan enunciados dialógicos que permiten figurar lo callado, lo no dicho, aquello que no se escucha en relación a los sucesos de la última dictadura: la voz del temeroso, del que eligió no ser héroe, de quien no pudo hablar ni intervenir encuentran su sitio. Junto a ellos la palabra imaginada de quien decidió desobedecer para obedecer(se), no respetar para respetar(se). Sólo desde esta forma de *archivo* que arma la literatura es posible componer estas otras escrituras de la historia: un canto dolorido alejado de la grandilocuencia. Otro modo de explicar lo sucedido. Un punto de

<sup>41</sup> Andrés Rivera: *La revolución es un sueño eterno*. Bs. As., Alfaguara, 1987, pp. 155.

<sup>42</sup> Andrés Rivera: *Ese manco Paz*. Bs. As., Alfaguara, 2003, pp. ...

<sup>43</sup> Ver la reseña de Ese general Belgrano firmada por Delfina Muschietti: “Este país de nadie nadie”, *Radar libros*, Bs. As., Página / 12, 2001.

vista que emerge desde una textura dialógica que hace lugar tanto al registro de cómo se ve afectada la vida cotidiana de los ciudadanos en detalles minúsculos (desapercibidos para los índices oficiales y las estadísticas) como a la hipotetización respecto de los quiebres de figuras emblemáticas construidas desde el monologismo del discurso oficial en el que cabe incluir la vulgata escolar, siempre reticente a homenajear el fracaso y a tratar de construir también desde allí, una *experiencia*.

## **Bibliografía**

Agamben, Giorgio: *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia, Pre-Textos, 1995.

*Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Bs. As., Adriana Hidalgo, 2007.

Aguirre, Osvaldo: "La tradición de los marginales", en *Tres décadas de poesía argentina (1976-2006)*. Bs. As.: Libros del Rojas, 2006.

Barthes, Roland: *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Bs. As., Paidós, 2008.

Battilana, Carlos: "Juan Manuel Inchauspe: la oscura atención", en *Hablar de poesía*. N° 8. Córdoba, Grupo Editor Latinoamericano, 2002.

Butler, Judith: *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del 'sexo'*. 1993. Bs. As., Paidós, 2002.

Derrida, Jacques: *Signéponge*. New York, Columbia University Press, 1984.

"'This Strange Institution called Literature'", en *Acts of Literature*. New York, Routledge, 1992.

"Passages –du traumatisme à la promesse", en *Points de suspension*. Paris, Galilée, 1992.

*Spectres de Marx. L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*. Paris : Galilée, 1993.

*Mal d'Archive. Une impression freudienne*. Paris, Galilée, 1995.

Figueroa, Estela: *Máscaras sueltas*. Santa Fe, UNL, 1985.

*A capella*. Santa Fe, Ediciones delanada, 1991.

*La forastera*. Córdoba, Editorial Recovecos, 2007.

García Helder, Daniel: "Despojo y tensión", en *Diario de poesía*. N° 22. Bs. As.-Rosario, 1992.

- Gerbaudo, Analía: "Estela Figueroa y la 'nueva poesía argentina'. Exploración y reinención de una conjetura de Aldo Oliva", en *Anclajes*. Santa Rosa, Universidad Nacional de La Pampa, 2007.
- "Decir no: artificios e insistencias de la poesía en tiempos de 'globalización cultural', en *8vas. Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana 'Latinoamericanismo y Globalización'*. Chile, Universidad de Chile, CD-ROM, 2008a.
- "Ni exóticas ni telúricas: políticas de la poesía desde un regionalismo no regionalista", en *Primer Coloquio Ética y Estética: Literatura. Artes. Medios. Relaciones y problemáticas*. Córdoba, UNC, CD-ROM, 2008b.
- "Escribir poesía: provocar, intervenir, exorcisar", en *Cantar junto al endurecido silencio. Escritos sobre Francisco Urondo*. Santa Fe, UNL, 2008c.
- Halperin Donghi, Tulio: "El presente transforma el pasado: el impacto del reciente terror en la imagen de la historia argentina", en *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires. Alianza, 1987.
- Herrera, Ricardo: "Juan Manuel Inchauspe o el poema imposible", en *Hablar de poesía*. N° 3, Córdoba, Grupo Editor Latinoamericano, 2000.
- Inchauspe, Juan Manuel: *Poesía completa*. Santa Fe, UNL, 1994.
- Masiello, Francine: "La Argentina durante el Proceso: las múltiples resistencias de la cultura", en *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires, Alianza, 1987.
- Muschiatti, Delfina: "Este país de nadie nadie", *Radar libros*, Bs. As., 2001.
- Oliva, Aldo: *Poesía completa*. Rosario, Editorial Municipal de Rosario, 2003.
- Cuaderno de apuntes* (cedido para ser consultado para esta investigación por sus hijos Ángel y Antonio).
- Prieto, Martín: "En el aura del sauce en el centro de una historia de la poesía argentina", en *Juan L. Ortiz*. Santa Fe, UNL, 1996.
- Breve historia de la literatura argentina*. Madrid, Taurus, 2006.
- Ritvo, Juan: "Oliva en Dyrrachium", en *Hablar de poesía*. N° 12. Córdoba, Grupo Editor Latinoamericano, 2004.
- Rivera, Andrés: *La revolución es un sueño eterno*. Bs. As., Alfaguara, 1987.
- Ese manco Paz*. Bs. As., Alfaguara, 2003.

Sarlo, Beatriz: "Política, ideología y autofiguración", en *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires, Alianza, 1987.

Shklovski, Victor: "El arte como artificio" en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Bs. As., S. XXI, 1976.