

***Hojas Selectas* y el grupo de poesía Turkestán (1993-2011). Restos de otros Noventa para la poesía argentina**

Emiliano Tavernini  
IdIHCS-CONICET  
emilianotavernini@gmail.com

**Resumen:**

En este trabajo nos proponemos reconstruir la trayectoria del grupo de poesía Turkestán, activo en la ciudad de La Plata entre 1995 y 1997, su pre-emergencia en la revista universitaria *Hojas Selectas* y sus derivas editoriales, las cuales se remontan hasta 2011. Nos interesa rescatar esta experiencia de escritura colectiva porque hace visible una zona que no suele entrar dentro de los recortes de la tradición selectiva "poesía de los noventa".

**Palabras clave:** poesía argentina; poesía de los noventa; editoriales; Turkestán

***Hojas Selectas* and the Turkestán poetry group (1993-2011). Ruins of another Ninety for Argentine poetry**

**Abstract**

In this work we propose to reconstruct the trajectory of the Turkestán poetry group, active in the city of La Plata between 1995 and 1997, its pre-emergence in the university magazine *Hojas Selectas* and its editorial drifts, which date back to 2011. We are interested in rescuing this experience of collective writing because it makes visible an area that does not usually fall within the cuts of the selective tradition "poetry of the nineties".

**Keywords:** Argentine poetry; nineties poetry; editorials; Turkestan

**Fecha de recepción:** 31/ 03/ 2023

**Fecha de aceptación:** 28/ 06/ 2023



## Introducción

Yo quisiera explotar una bomba, derrocar un gobierno,  
hacer una revolución con mis manos amigas del  
cristal, de la luz, de la caricia  
–destruir todas la tiendas de los burgueses  
y todas la academias del mundo–  
Raúl González Tuñón, “Escrito sobre una mesa de Montparnasse” (1930)

En un trabajo crítico sobre el corpus “poesía de los noventa”, Daniel Freidemberg se preguntaba acerca de la función de la parodia en estas escrituras

¿A qué se llama paródico? ¿Sea lo que fuere, qué gravitación tiene en la poesía que se está haciendo en la Argentina? ¿Se lo podría entender como un síntoma de algo que puja por acceder a la palabra, en el campo mismo de lo poético y/o en el de eso que se llama “la sociedad”? ¿Existe, en todo caso, y llámese “parodia” o como se llame, algo que realmente aparezca como nuevo o como distintivo de este momento, si es que pudiera ser determinado? ¿Pierde y/o gana algo la poesía con el cambio? (Freidemberg 2006: 145).

Para una amplia zona de la poesía de los noventa –transversal a todas las formaciones y redes de poetas–, la obra de Leónidas Lamborghini se constituyó en un referente insoslayable. Freidemberg no detecta un uso más extensivo de la parodia que en otros períodos históricos sino la entronización de la misma como valor en sí. Por otra parte, resulta muy significativa la tendencia que advierte en los estudios especializados de referirse a “lo paródico” como sinónimo de “un desencanto, una actitud que tiende a desacralizar todo hasta, en algunos casos, no tomar nada en serio [...] una desdramatización cínica que suele resolverse en una estética de la insensibilidad y/o una ética de la indiferencia” (Freidemberg 2006: 147).

Consideramos que este sentir que adopta la forma de lo paródico y que se lee en los poemas de los jóvenes que publican durante el período, estaría expresando una estructura de sentimiento (Williams 2009) que atraviesa a la sociedad de la posdictadura. De alguna manera, este desencanto era directamente proporcional a las esperanzas que había despertado en el imaginario social el retorno de la democracia, frustradas en materia política, económica, social y judicial a fuerza de leyes de punto final, indultos, hiperinflación, corrupción, desocupación, etc. En un momento en que los discursos de la esfera de la política celebraban la inserción de la Argentina en el mundo –mediante lo que se ha conceptualizado como las relaciones carnales con EEUU–, la reducción inflacionaria, la bonanza económica y la promoción de un imaginario en el que aprender inglés y computación eran sinónimo de modernización y crecimiento económico individual, la



cultura realmente vivida expresaba a través de diferentes productos culturales, experiencias no tan triunfalistas.

Podemos esbozar una descripción de la estructura de sentimiento del período a partir de la incredulidad respecto del sistema de representación política, el desánimo con que se vivía, la supuesta fe en la salvación individual y el cinismo como estrategia de adaptación. El culto al éxito individual se erigió en principio de valoración moral, mientras que los que “perdieron” (Svampa 2001) con el pasaje del Estado al Mercado fueron considerados un obstáculo para esa pretendida realización. Las reacciones de la clase media ocupada o subocupada –el trabajo informal en el área metropolitana pasó del 17,2% en 1974 a 42,8% en 2002 (Adamovsky 2009: 426)– ante el emergente movimiento de trabajadores desocupados o piqueteros se tradujo en el rechazo y el llamado al orden y a la represión. Mientras tanto, los efectos sociales de la flexibilización laboral, las privatizaciones, la desocupación y la caída en la pobreza de vastos sectores de la clase media dieron lugar a una lumpenización de sus prácticas culturales que halló en la poesía uno de sus ámbitos de expresión.

Las clases populares marginalizadas entran entonces en el régimen de representación como un territorio de violencia y peligro que no obstante seduce a los personajes de clase media, porque en su contacto realizan una adaptación al habitus que les permitirá sobrevivir en un futuro cercano. Este régimen de representación, lo encontramos ampliamente elaborado por las formaciones realistas de la poesía de los noventa.

Un proceso de intercambio cultural inverso y complementario al anterior se produce con la canonización del kitsch, que hasta entonces había sido la estética distintiva de una cultura a la que las clases dominantes consideraban degradada, la popular. Parte de este segundo intercambio cultural estuvo motivado por la fascinación que a la oligarquía diversificada le produjo un personaje como Carlos Saúl Menem, proveniente de un movimiento que históricamente había interpretado las demandas insatisfechas de las clases populares. El peronismo se había transformado en un aliado estratégico para continuar con el proceso de acumulación, extranjerización y fuga de capitales iniciado durante el genocidio. Adamovsky caracteriza al período 1983-1995 como los años del

‘disciplinamiento final’ de la sociedad argentina. Fue en este período que la élite finalmente consiguió quebrar las últimas resistencias sociales para poner en marcha las profundas reformas que se habían anticipado ya con el ‘Rodrigazo’ y que los militares no habían terminado de imponer (2009: 421-422).

Durante el año de la reelección de Menem (1995) el crítico francés Pierre Restany retrataba a la Argentina de la siguiente manera:



Los nuevos ricos menemistas detentan el poder del dinero y de los medios de comunicación. La gran mayoría de ellos es originaria de las provincias del norte y sobre todo de La Rioja. Tienen el estilo inconfundible de esa región, de 'domingueros' y 'guarangos', de campesinos endomingados y de catetos o 'terroni', en italiano. En la calle se les nota a cien metros, guarangos, kitsch, ordinarios y superficiales (Restany 1995: 51).

Más allá de lo exagerado o inexacto de algunas afirmaciones, resulta realmente significativo el análisis de cómo reaccionaban frente a ese contexto los artistas plásticos nucleados en torno a la galería del Centro Cultural Ricardo Rojas, dirigida por Jorge Gumier Maier:

una actitud sincrónica con la Argentina de Menem: un vitalismo kitsch, una cultura citacionista, un auténtico sentido existencial de la decoración [...]. La hora de los fanatismos ha pasado, la situación actual es un hecho objetivo que se impone como tal, y la mejor forma de participar en su dinámica interna es utilizar al máximo la dimensión existencial de la libertad: sentirse a gusto hoy (Ídem.).

De esta manera, se produce cierta analogía entre el kitsch representado por la clase gobernante y el kitsch de los jóvenes artistas noventistas. Mediante el feísmo y el cruce entre elementos simbólicos de lo popular y lo lujoso, condensados en una imagen gastronómica: "la pizza con champán", entró en el régimen de representación la fiesta barroca, la diversión y la ilusión momentánea de que la inminencia de un futuro apocalíptico puede dilatarse.

Consideramos que uno de los mecanismos –no el único– centrales a través de los cuales las producciones culturales consideradas kitsch por las clases dominantes pudieron "ascender" de clase y ser apropiadas se dio mediante el uso constante de la parodia. El distanciamiento burlesco que ofrece esta figura respecto de lo imitado oficia como traducción que permite a las clases altas apropiarse de esa cultura sin contradicciones.

Volviendo a la pregunta que se realizaba Freidemberg en 2006, dentro de este contexto cultural lo percibido en su momento como novedoso en poesía, lejos estuvo de producir efectos revulsivos, por el contrario creemos que algunos gestos reafirmaban la cultura dominante.

En este trabajo, analizaremos la propuesta de una formación cultural periférica, el grupo Turkestán, que se desmarcó y discutió esas dos tendencias identificables en la poesía noventista. Esta formación dejó una huella, un tanto mítica, en la poesía platense. Revista, columna radial, lecturas con música en vivo, afiches murales, editorial; todas estas actividades se condensaron en sólo cuatro años, en el transcurso de los cuales dos poetas,



Lautaro Ortiz y Pablo Ohde,<sup>1</sup> estudiantes de la carrera de Letras de la Universidad Nacional de La Plata e hijos silenciosos de militantes perseguidos durante la dictadura, pasaron a incorporar en sus reuniones semanales a un colectivo de más de veinte jóvenes.

El catalizador para el agrupamiento de poetas fue la creación, en 1993, de *Hojas Selectas. Revista de literatura*, proyecto que abordaremos en el primer apartado. En el segundo nos detendremos en las intervenciones públicas de Turkestán y en el proyecto editorial que tras un largo paréntesis culminó en 2011.

### **La palabra pensada, *Hojas selectas* (1993-1994)**

*Hojas selectas* publicó cuatro números (en abril, junio y septiembre de 1993 y julio de 1994). No son pocos si tenemos en cuenta que habitualmente este tipo de proyectos que se proponen difundir una estética, dar a conocer las propias producciones o plantear discusiones al interior de un campo específico, no logran llegar al segundo número. Recordemos por ejemplo que *18 whiskys*, la legendaria revista de poesía de los noventa, que logró reunir a los poetas que hacia comienzos del siglo XXI se constituyeron en expresión de la década, sacó sólo dos números; mientras que *Revista de (poesía)* (1984) de Juan Carlos Martini Real, una publicación fundamental de los Ochenta que fue muy influyente para *Diario de poesía*, editó un solo número.

La publicación se constituyó como parte del cuestionamiento<sup>2</sup> de un grupo de estudiantes de la carrera de Letras de la Facultad de Humanidades: Pablo Ohde, Lautaro Ortiz y Emilio Rollié,<sup>3</sup> que consideraban que la poesía siempre quedaba relegada por la narrativa en la formación académica.<sup>4</sup> Desde sus páginas, no sólo buscaban dar a conocer

---

<sup>1</sup> Pablo Ohde vivió con su familia en el exilio entre 1976 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 de detención pero lograron sobrevivir. Su abuelo era Capitán de la Armada y había colaborado en varias oportunidades con Montoneros. Al conocer el destino de sus hijos, se suicidó (Duizeide 2013: 103).

<sup>2</sup> Paralelamente a la publicación, los jóvenes poetas también contaban con un segmento en el que reflexionaban sobre literatura en el programa *Radio señal* de Radio Universidad, conducido por el histórico bajista de los comienzos de Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota, Fenton (Roberto Fuentes).

<sup>3</sup> El padre de Rollié, Roberto, también fue un militante peronista y formó parte de la vanguardia artística de los Sesenta platenses dentro del grupo Arte Concreto junto con Gonzalo Leónidas Chaves, Héctor Puppo, Hugo de Marziani, Jorge Pereyra y Mario Casas.

<sup>4</sup> Nicolás Maldonado también formaba parte de este grupo como compañero de la carrera, sólo que según los testimonios recogidos, prefería establecer cierta distancia con el proyecto. Colaboró con un artículo "El lenguaje de los pájaros" (1993) en el segundo número. Por otra parte, el origen universitario la emparenta con el fanzine *La mineta* (1987-1990) de Rodolfo Edwards que circulaba por los pasillos de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, en el que colaboraban jóvenes



las producciones propias o rescatar autores que consideraban imprescindibles: Vladimir Holan, Néstor Sánchez, Tennessee Williams, François Villon, Edgar Bayley;<sup>5</sup> también se propusieron reflexionar teóricamente sobre la escritura poética, con un tono bastante programático. A lo largo de los artículos aparecidos en la publicación, se percibe un diálogo abierto y nunca saldado entre los participantes, en torno a ciertos problemas centrales: la adjetivación,<sup>6</sup> la metáfora, el método compositivo, la crítica a la “mal entendida” escritura automática (el modo en que definían desde estas páginas, a la vertiente antilírica que comenzaba a emerger). Los artículos críticos prolongaban gestos y apropiaciones literarias que establecían una correspondencia con el universo de preocupaciones que manifestaban los poemas publicados.<sup>7</sup> En este sentido, la actividad reflexiva se asemejaba bastante a lo que el poeta T. S. Eliot definía como Crítica de taller, consistente en la escritura de ensayos que oficiaban de camino en base al cual trazar la propia obra: “esta clase de crítica poética hecha por poetas [...] tiene una limitación evidente: lo que no se relaciona con la obra del poeta, o lo que no tiene afinidad con él, queda fuera de su competencia” (1959: 107).

El diseño de la revista, impresa en papel misionero, le daba un aspecto rústico y primitivo que Ohde relacionaba con lo “artesanal”, considerado como valor positivo. También se destacaba por las ilustraciones de ángeles: en la tapa del número 1 hay una imagen extraída de *San Miguel luchando contra el dragón* (1498) de Alberto Durero, que es atribuida a un libro apócrifo, *Haz de fastos*. Otras ilustraciones, según las referencias publicadas, fueron tomadas de *Goethes Werfe* (Deutsche verlagsanstalt, vorm. E. Hallberger, 1882) de Johann Wolfgang von Goethe, *Una noche con Hamlet* (Barral editores, 1970) de Vladimir Holan y el *Diccionario de mitología griega y romana* de Pierre Grimal, entre otros.

---

estudiantes de Letras y Antropología, algunos de los cuales luego integrarían la *18 whiskys*: José Villa, Daniel Durand, Jorge Spíndola, Carlos Battilana y Darío Rojo. Según Matías Moscardi (2016) esta publicación gratuita consistía en una hoja oficio fotocopiada a doble faz. Los poemas eran mecanografiados, recortados y pegados, incluyendo intervenciones manuscritas.

<sup>5</sup> El introductor de estos autores en el grupo fue Lautaro Ortiz que ya contaba con una formación bastante sólida a partir de la lectura de la biblioteca de su padre. Según los testimonios era quien más conocimiento tenía sobre las tradiciones poéticas de Argentina.

<sup>6</sup> Pablo Ohde, siguiendo las vanguardias del Cincuenta, abogaba por la supresión en el poema de esta clase de palabras: “El adjetivo, como lo conocemos, delimita, atribuye una característica al objeto cargándolo de individualidad y, por lo tanto, limitándolo. Función absolutamente incompatible con un fin poético que propone una imagen primera sin límites, fragmentaciones o caracterizaciones” (Ohde 1993a: 10).

<sup>7</sup> Un gesto semejante encontramos en la actualidad en la revista *Rapallo* (2017- ) dirigida por Gabriel Cortiñas, Emilio Jurado Naón, Franco Massa y Facundo Ruíz.

La angelología de las imágenes juega con la ambivalencia de la belleza y la violencia, de seres terribles en su paz, una idea que refuerza el estilo gótico de la tercera tapa, mientras que en el número 4 se pone en juego una estética que remite al decadentismo.

Imagen 1. *Detalle de portada del n° 4 de Hojas Selectas (1994)*



De esta manera, encontramos que el estilo utilizado en el diseño dialoga con la línea trazada por *Último Reino* (1979-1998), aunque curiosamente, ninguno de los integrantes entrevistados, recuerda haber leído entonces la revista de Gustavo Margulies y Víctor Redondo.<sup>8</sup> Por otra parte, si bien la poética de Ortiz y de Rollié en nada se asemejan a las corrientes neorrománticas,<sup>9</sup> no ocurre lo mismo con la escritura de Ohde, que resulta bastante cercana a esta tendencia, a partir del manejo de un tono épico, la utilización de la alegoría que recupera abundantes imágenes de la naturaleza e indaga en el romanticismo oscuro (*dark romanticism*).

<sup>8</sup> También remite al número 1-2 de *18 Whiskys* que hacía alusión al decadentismo con la imagen de un niño leproso acompañado por un verso de Gustavo Bécquer convertido en cliché del romanticismo: "Poesía eres tú". El sentido en este caso cambia, dado que expresa el gesto antipoético y el antilirismo del grupo capitalino.

<sup>9</sup> Se denomina como neorrománticos a la formación cultural que giró en torno a la revista y editorial *Último reino* (1979- ) en la década de los Ochenta y principios de los Noventa. La misma fue el resultado de la fusión de dos grupos previos: Nosferatu encabezado por Mario Morales y El Sonido y la Furia por Víctor Redondo. Según declaraba Redondo entonces: "el grupo se nuclea alrededor de esta revista que retoma (reinventa) los aspectos fundamentales del romanticismo, sobre todo del alemán, que es uno de los *Últimos reinos*, y no obstante, se siente también vinculado a lo que Octavio Paz llamó Tradición de Ruptura" (Fondebrider 2006: 21). Entre sus representantes destacan Susana Villalba, Mónica Tracey, Guillermo Roig, Daniel Arias, Roberto Scrugli, Jorge Zunino, María del Rosario Sola, María Julia De Ruschi y Horacio Zabaljáuregui. Fondebrider también incluye dentro de esta corriente a la formación cultural de *Ediciones de poesía La lámpara errante* (1977-1991) de Fernando Noy (Ibíd.: 28).



En consonancia con lo que sucede con la mayoría de los proyectos estéticos que se constituyen alrededor de una revista, *Hojas selectas* realizó su operación de rescate de un poeta olvidado, el cual sirvió de guía para las discusiones del grupo: en el número 3, los integrantes recuperaron a un poeta platense hasta hoy casi desconocido, Ramón Couchet.<sup>10</sup> Recordemos que las revistas de poesía más representativas del período, por lo general, giraban alrededor de la figura de un poeta fetiche: *Último Reino* lo encontró en el correntino Alfonso Solá González, *La Danza del Ratón*, en Jorge Leónidas Escudero y el *Diario de poesía* en la figura de Juan Manuel Inchauspe. La selección de poemas de Couchet que apareció en el número 3 fue acompañada de una nota aclaratoria en la que manifestaban desconocer su fecha de nacimiento y muerte, lo que asignaba mayor misterio al personaje en cuestión: “La obra de J. Ramón Couchet se nos descubre sustentada por un gran poeta: por una alambicada inteligencia. Es el primero de los ignorados bardos que H.S. se complace en presentar” (*Hojas Selectas* 3: 15).

El nombre de la revista fue extraído de una publicación popular, mensual, que difundió el modernismo en España: *Hojas selectas. Revista para todos* (1902-1921), editada en Barcelona por Pablo Salvat Espasa. Seguramente Pablo Ohde había tenido acceso, en los años de su exilio familiar, a alguno de sus ejemplares que se caracterizaban por la inclusión de artículos sobre política internacional, innovaciones científicas, relatos de viajes, humorísticos, de variedades, junto con folletines y poemas acompañados por grabados e ilustraciones.

Imagen 2. Detalle de portada de *Hojas Selectas. Revista para todos* n° 73 (1908)

---

<sup>10</sup> Juan Ramón Couchet (1929-1992), fue corrector en el diario *Clarín*, publicó entre los sesenta y los ochenta más de una decena de libros. Destaca en el poeta un interés genuino por los personajes sobrenaturales y el gótico. Algunos de sus títulos son: *OVNI* (1967), *Las trompetas y el juego* (1972), *Sobre vampiros* (1973), *Mis crímenes y los del obispo* (1975), *Las fauces del tobogán* (1979), *Los plebeyos hacedores de Frankenstein*, *De barcos fantasmas y otros cuentos* (1981), *El topo y la muchacha de los cabellos lacios* (1982), *Absurdo y linaje* (1986), *El vano justiciero* (1987).







Nos llama la atención que varios de los testimonios recopilados sobre Pablo Ohde, destacan ciertos rasgos aristocráticos en la concepción de la poesía que propugnaba:

Pablo en ese momento tenía la idea de hacer de la revista algo ultra elitista, pero uno no le daba pelota. Leyendo después los artículos nos cagábamos de risa. El tipo [en el número 3] elogiando en un artículo las decisiones de la revista. Yo no tenía ninguna idea clara. Él siempre se jactaba de planificar las cosas (Rollié 2020).

Sin embargo, la elección del título, no estaba exenta de humor, si tenemos en cuenta la ausencia de un discurso elitista en declaraciones o artículos del poeta. Más aún, en una entrevista para el *Suplemento Sí* del diario Clarín expresa cierta nostalgia sobre los tiempos no muy lejanos en que la poesía tenía un alcance: “pero no por culpa de la poesía sino de los poetas. Se creyeron una clase superior y se encerraron, por temor a ser juzgados por la gente” (Schanton y Martelli 1996: 4).

Sí resulta significativo destacar lo que señala Rollié a propósito de la planificación, dado que si bien Ortiz contaba con una formación más sólida en poesía, Ohde se constituye en el principal impulsor de las actividades de esta formación cultural y su figura es la que va nucleando las distintas derivas de este proyecto inicial que culmina en la segunda etapa de Editorial Turkestán en 2011. Además, Ohde contaba con conocimientos de computación, su padre era especialista en informática, motivo por el cual se encargaba del proceso material:

Yo conocí la computadora en la casa de Pablo, el mouse lo conocí en la casa de Pablo, estábamos todos mirando como movía la flechita (risas) [...] Era como un referente para eso, a duras penas había computadora y mucho menos programa o alguna tecnología. Era imprimir cosas en una impresora de puntos que por estar en buen estado imprimía bastante bien. Cortar lo impreso,



pegarlo, pintar con tinta blanca los bordecitos, hoja por hoja de la revista, porque si no salían las líneas negras de la fotocopia. Todo a mano, un laburo, buscar la ilustración que era por lo general de revistas viejas, no había internet, buscábamos casa de fotocopias buena (Rollié 2020).

Es posible observar en *Hojas selectas* que los autores manifiestan la necesidad de visitar y dialogar con tradiciones poéticas previas o clásicas como condición para encontrar un perfil generacional propio. En “De cómo hemos dado en hacer los números uno y dos de esta revista” (1993b), Ohde afirma que “un revisionismo fundamentado en pautas unívocas y taxonómicas puede impulsar nuevamente el péndulo que hará posible la historia y los matices generacionales” (12). Aquí radicaría el carácter intempestivo del grupo, si lo contrastamos con los proyectos que comenzaban a surgir con la aparición de las editoriales alternativas de poesía.<sup>11</sup> En ese contexto, *Hojas selectas* proponía la realización de una síntesis nietzscheana entre lo histórico y lo ahistórico tal como el filósofo alemán la propuso en la “Intempestiva II” [1873], para que el conocimiento del pasado no anule la capacidad de acción en el presente y para que éste como fuerza viva se sostenga en función de devenires futuros, es necesario “actuar contra y por encima de nuestro tiempo en favor, eso espero, de un tiempo futuro” (Nietzsche 1999: 39).

El diagnóstico de situación y la formulación más cercana a un programa del proyecto lo expresa Pablo Ohde en el segundo número, en un texto incluido en una sección denominada “Bastión poético”: “Convirtamos lo cotidiano en épica, obsequiemos a la palabra una magia que la haga intolerable al lenguaje de los hombres. Y no olvidemos el mito, la guerra, el pasado. *Recordemos: hay un pasado que cantar, un pasado que nos justifica*” (1993c: 4. *Cursivas nuestras*). La lucha del presente, según el poeta, se da en un terreno caracterizado como de

bombardero de información, un efecto de realidad que nos ahoga en lo cotidiano y, como siempre, enormes poetas que nos hacen sombra. Las opciones son claras: 1- Negar el pasado, negando toda aquella poesía consagrada como tal, generando entonces el antipoema; 2- la búsqueda de nuevas formas que aspiren a ser innovadoras; o lo que consideramos más acertado: 3- reescribir la poesía inmortal desde nuestro presente, seguir un

---

<sup>11</sup> En el contexto de crisis para el mundo de la edición nacional que signó el período de la convertibilidad y de la apertura a las importaciones durante los gobiernos neoliberales de Carlos Menem y Fernando De la Rúa, parte de la renovación editorial alternativa, se produjo a través de la conformación de nuevas editoriales de poesía. Los poetas crearon circuitos reducidos de edición y difusión autogestionaria. La modalidad de ciclos de lectura y venta de libros editados de forma autogestiva, la publicación en revistas gráficas y virtuales, propició el contacto directo entre escritores y lectores. Estas publicaciones se adquirían sobre todo en encuentros, fiestas, reuniones, y en palabras de Vanoli (2010), es esta vocación de erigirse “en principios organizativos de ciertas redes de intercambio, cooperación, amistad, gusto personal y tradiciones de autonomía cultural presentes en los sectores más activos de las clases medias urbanas, la que nos permite agruparlas en torno a unas prácticas comunes” (172).



camino ya trazado y exacerbarlo hasta encontrar el punto en que este se bifurque y nos hallemos frente a una nueva poesía (ídem).

Significativamente, los puntos 1 y 2 coinciden con las opciones elegidas por los contemporáneos –en particular por las formaciones culturales nucleadas en torno a *18 whiskys* o Belleza y Felicidad–, mientras que el proyecto de *Hojas selectas* se erige en la reescritura de lo pretérito, que plantea el tercer punto. En Ohde hay una crítica explícita al lema “primero publicar y luego escribir” de Osvaldo Lamborghini que de alguna manera definió el vínculo con la literatura y la edición en los noventa, en tanto preeminencia del soporte material por sobre la escritura (Mazzoni y Selci, 2006; Yuszczuk, 2011: 368; Moscardi, 2016: 23): “nuevos conceptos hacen suponer que la acción es anterior a la razón, y todo esto es, ni más ni menos un error” (Ohde 1993b: 12).

En el mismo número, Lautaro Ortiz publica un texto titulado “En donde se dice que la literatura no es un juego”, en el que realiza un cuestionamiento al apuro por dar a conocer las escrituras propias, que señala como síntoma de lo contemporáneo. El texto propone la ecuación de que a menor distancia de tiempo entre escritura y publicación, menor distanciamiento crítico y mayor valor de la novedad como originalidad. De hecho, la crítica poética es un ejercicio central para el grupo, que funciona como complementario y determinante de las propias producciones. Ortiz propone la figura de un poeta-filósofo, el cual “no juega ni propone juegos vanos, porque vive en la poesía: transita y maneja su experiencia en un campo nada fácil ni libertino” (1993b: 16). Esta idea había sido previamente formulada por Maldonado en “La lengua de los pájaros”:<sup>12</sup>

creo entender que no es tarea del poeta filósofo interpretar las intenciones ocultas o preexistentes de una realidad, sino encontrar la imagen de los elementos aislados que permita acceder a su testimonio mudo, el único testimonio que nos es dado desde que fueron despojados de su lenguaje paradisiaco. Es tarea del poeta filósofo intuir los mecanismos oscuros de la lengua perdida (1993: 12).

*Hojas selectas* impulsa un retorno a la imagen. El texto de Ortiz discutía también una aseveración realizada por Pablo Ohde en el artículo ya citado de “Bastión poético”, cuando planteaba que la poesía no se definía por su oposición a, “sino por ser la voz del poeta, por

---

<sup>12</sup> Según Rollié la idea del poeta-filósofo fue una creación suya que logró imponerse y circular en el grupo: “Entonces aparece lo del poeta filósofo que todos lo toman, a lo mejor con distinto sentido. Pero teníamos varias palabras clave. Entonces eso le daba una cohesión externa a la cosa, pero no pasaba de ahí, de ser un proyecto inicial, y pasado el tiempo se hubiera visto la fuerte contradicción de un montón de cosas [...]. Se habla del poeta filósofo y hay una tendencia a la reflexión teórica. Bueno, si bien no se hizo de forma consciente había que buscar un denominador común. Todo tiende a un estilo serio, que no desdeña la teoría pero a la vez no se cierra al estilo universitario en demasiada parafernalia teórica. El poeta filósofo reflexiona sobre su trabajo pero también tiene la capacidad de liberarse y escribir poesía” (Rolié 2020).



ser un mecanismo no consciente del lenguaje y como tal, un juego” (Ohde 1993c: 4). Posiblemente, esa afirmación que remite a la necesidad de dar la iniciativa a las palabras, tal como planteaba Stéphane Mallarmé, propiciando las condiciones para la emergencia de la invención en las combinaciones azarosas de símbolos, entró en tensión con la concepción poética de Ortiz. De hecho, en el tercer número éste se aleja de la dirección y pasa a ser colaborador. Cuando entrevistamos a Ortiz, nos contó que no recordaba por qué se había alejado, aunque le restaba dramatismo achacándolo a alguna “boludez de la juventud”. En el número 4 retornó a la dirección sin dejar de insistir en la idea de que el trabajo poético no podía ser un juego. Así se expresó a propósito de la poética de Couchet: “sus breves poemas (con una estructura muy similar) apuntan, la mayoría de las veces, a la emoción o al secreto que quiere revelar el poema, y que sin embargo debe encontrar el lector. Esto, claro, no es un simple juego” (Ortiz 1994b: 25).

Por su parte, Rollié en el número 4 escribe un artículo titulado “La edad de oro de la poesía”, donde criticaba los intentos vanguardistas que carecían de bases conceptuales:

se trata, en realidad, de ‘originalidad’, de ‘marginalismo’, generado por el propio sistema [...] el hecho de escribir con conciencia de estarse alejando, como artista, de las demás prácticas de la sociedad, de hacer un proyecto de ese separarse e independizarse la esfera del arte de las otras esferas de la vida social (la moral y la ciencia), puede verse en principio como una forma de relación entre una y otras, aun cuando sea una relación de tipo negativo (1994: 4).

Resulta evidente que este grupo no sólo se diferenciaba de las producciones de sus contemporáneos –jóvenes que publicaban en *18 whiskys* o *Diario de poesía*- en cuanto al estilo de escritura,<sup>13</sup> sino que incluso proponía una concepción del poeta y de su rol en la sociedad que también entraba en tensión con poetas más cercanos a su estética, aquellos a los que Carrera (2001) y Mallol (2017) han definido como “poetas del siglo”: Osvaldo Bossi, Carlos Battilana, Silvio Mattoni, entre otros.

La conexión anacrónica que establecen con otros proyectos editoriales argentinos la explicita Ohde, al lamentar el lugar que ocupa la literatura en el presente, mientras recuerda revistas no exclusivamente literarias: “los miles de ejemplares que tiraba *El Hogar*, *Leoplán*, *Caras y caretas*, mientras que *Hojas selectas* es leída por un sector poco

---

<sup>13</sup> Mientras que desde las páginas de la *18 whiskys*, como veremos en el próximo capítulo, se lanzaba una crítica irreverente contra Alberto Girri, resulta significativo que el epígrafe de un trabajo teórico de Lautaro Ortiz se encabece con unos versos del poeta: “¿Actuamos sobre el potro / para amansarlo?, / pues entonces / convirtámonos en su pasto, / en la rienda / que dirige sus movimientos” (Ortiz 1993b: 16).



representativo”<sup>14</sup> (1993b: 13). Así, mientras el lector de poesía siga siendo parte de un grupo reducido, endogámico, presentiremos *Hojas selectas*, dice Ohde, como “absurda, frívola, algo dispensable” (ídem). En las contratapas, la revista reproducía publicidades extraídas de *Leoplán* que con cierta distancia temporal (cuarenta años) resultaban muy cómicas, y secretamente, señalaban el deseo de reconexión con un lector masivo, tal como lo anhelaba Ohde: Cigarrillos balsámicos del Dr. Andreu, Nasy, Depurativo Richelet.<sup>15</sup> A la vez, con ese gesto, dejaban en claro que su propuesta iba a contramano de cualquier rédito económico.

Un año antes de dar inicio a la revista, Lautaro Ortiz había ganado una mención en el Primer Concurso Nacional de Poesía “Ramón Plaza” (1992), organizado por el grupo La sociedad de los poetas vivos, y auspiciado por el Consejo Deliberante de la Ciudad de Buenos Aires. A través de su mediación, el grupo entabla una relación con dos poetas del jurado que habían comenzado a publicar en los ochenta, Hugo Toscardaray y Jorge Smerlig. Otro poeta generacionalmente mayor que se vinculó con *Hojas selectas* fue Horacio Castillo, que publicó dos poemas y un artículo sobre el poeta griego Yannis Ritsos en el número 4.

El libro de Ortiz se publicó en el mismo mes que el número 1 de *Hojas selectas*, en abril de 1993, dentro de la Colección de poesía Elefante en el Bazar de Ediciones La sociedad de los poetas vivos. El poemario, titulado *A estas horas y en este día*, está compuesto por 29 textos en verso libre que se dividen en tres partes: “A estas horas” (11 poemas), “Meridiano” (un poema) y “y en este día” (17 poemas).

Llama la atención en el libro la fuerte tematización de la memoria como motivo central de la mayoría de los poemas, los cuales sugieren cierta ambivalencia entre la memoria como facultad psicológica individual que leemos en “Y sentado descanso”: “cargo la noche con insectos / que sentado los veo morir / contra el alambrado de la memoria” (Ortiz 1993a: 43); y la memoria en tanto proceso de elaboración colectivo, más visible en

---

<sup>14</sup> Sin embargo, destacamos que la revista fue creando un público. El primer número podía conseguirse únicamente en la Facultad de Humanidades, estrategia que contemplaba un lector-interlocutor bastante definido, mientras que los siguientes números sumaron para su distribución a la Facultad de Bellas Artes, la Escuela de Periodismo y algunas librerías de la ciudad: Libros Lenzi, El Aleph, Del Buen Ayre y Ulises. De no haberse discontinuado la periodicidad, es probable que al año hubieran superado una tirada de 500 ejemplares. Del primer número se hicieron 100, del segundo 250, del tercero 300 y del cuarto 400. Un gesto irreverente consistió en haber puesto en todos los números como centro de ventas el Departamento de la carrera de Letras de la UNLP.

<sup>15</sup> La idea de insertar estas publicidades fue de Lautaro Ortiz, que consideraba que la imagen y el diseño debían ser un aspecto tan central como la poesía para la publicación. Hoy en día, estéticas anacrónicas semejantes, que recurren a archivos de la primera mitad del siglo XX son muy utilizadas por los discursos publicitarios, pero también aparece en el trabajo con el dibujo de algunas historietas de las últimas décadas como *El síndrome Guastavino* (2009) de Lucas Varela y Carlos Trillo o en *Té de nuez* (2015) de Lucas Nine.

poemas como “Con ojos de vecina cansada”: “cuando descubro / esta vieja historia / es que me sangran las heridas” (44). Ambas modalidades de la memoria<sup>16</sup> conceptualizan los recuerdos como lastre de oscuridades de las que el yo lírico intenta liberarse mediante diferentes ensayos de fuga, sin embargo la elaboración colectiva de ese pasado que acecha persiste como en una nebulosa y acaso testifica la experiencia social del genocidio. En consecuencia, “Escapar no es difícil” recomienda qué hacer ante esas heridas que brotan con los recuerdos:

llámate ladrón de pueblo  
y haz fuego a los retratos  
quema las naves con los pájaros dentro,  
sube a la mula y huye,  
huye aunque a la pampa le importes poco

(20)

“El llavero de las llaves olvidadas” es un poema que continúa “Celebraciones” de Edgar Bayley.<sup>17</sup> En él la segunda persona decide salir de su casa para abandonar de manera definitiva un mundo conocido:

pensaste que sería mejor  
olvidar las llaves, dejar el sombrero sobre la cama y dejar  
un libro abierto con una frase escrita a lápiz.  
Pensaste dejar todo como lo dejaría un muerto

(19)

Al leer los poemas nos preguntamos qué es lo que motiva estas huidas, “Cartografía” disemina algunos indicios:

Que corra el otoño si en mi alforja detenida he de llevar a  
la  
memoria para imaginar que hubo pasado.  
Cargar sobre mi espalda lo mío nada más  
y alguna que otra mujer

---

<sup>16</sup> La utilización de esta distinción es exclusivamente metodológica y está puesta en función del análisis de los poemas, consideramos con Maurice Halbwachs que “no es posible recordar más que a condición de situarse en el punto de vista de uno o varios grupos y ubicarse en una o varias corrientes de pensamiento colectivo” (2011: 79), por este motivo es que los seres humanos no conservan recuerdos de su primera infancia dado que todavía no se encuentran constituidos como un ser social y en consecuencia carecen de un soporte o marco social en el cual inscribir sus impresiones.

<sup>17</sup> “después de los brindis de la noche / de los abandonos / y la exaltación de los sentidos / quedan en el cajón las llaves olvidadas / y desde la ventana del piso alto / una Rama iluminada cae al mar de los sargazos / donde flota suavemente” (Bayley 2011: 265)





enamorada

(30)

En primer lugar, las memorias son una carga porque no son del todo propias. En segundo término, no se presenta la necesidad de acudir a la imaginación que requiere la puesta en relato rememorativa (Ricoeur 2013) porque el pasado se percibe en la densidad del presente inmediato. Ya desde el título, *A estas horas y en este día*, el libro se presenta como testimonio de un presente ominoso que descansa en una pulsión de borramiento y olvido de la experiencia de las víctimas. Sin embargo, para el portador de una memoria herida, el olvido es imposible porque el pasado irrumpe constantemente como memoria corporal e involuntaria.

En este sentido, Ortiz da cuenta de la imposibilidad de articular una narración coherente sobre el pasado reciente, cualquier intento de hacerlo debería recurrir a la imaginación para llenar las lagunas de la transmisión, lo cual desde la perspectiva del poemario sería banalizarlo. Sin embargo las reminiscencias, como un rayo, interfieren las señales del presente, “(Meridiano)”<sup>18</sup> dice que “A estas horas y en este día / el dado cuenta a la memoria / sobre un perdido baúl de guerra” (25), mientras que en “La isla del este” el yo lírico quiere “despedir de los rieles de mi memoria / el vagón vacío de la trama” (34).

Cuando entrevistamos a Ortiz, le señalamos esta recurrencia y le preguntamos cómo interpretaba él esa pesada mochila de la que hablaban sus poemas. Considerábamos que ella consistiría en alguna historia familiar relacionada con la represión, lo cual el poeta no negó, dado que proviene de una familia de militantes de base peronistas que luego del allanamiento de su casa tuvieron que preservarse en lo que comúnmente se denomina exilio interno. Sin embargo, consideraba que más significativo para la inclusión del tema de la memoria en su poemario había sido el hecho de haber vuelto a vivir a La Plata, un territorio cargado de memorias de las luchas de los años setenta.<sup>19</sup>

Tal como analiza Enzo Traverso en *Melancolía de izquierda. Marxismo, historia y memoria* (2018), el deseo de huir es un indicador de la cultura de la derrota que emerge tras la implosión del bloque soviético y la implantación del discurso único neoliberal

---

<sup>18</sup> En *Hojas selectas* número 3 fue publicado como “A estas horas y en este día” (11).

<sup>19</sup> Ortiz vivía en Neuquén y vuelve a La Plata, ciudad en la que había nacido, para estudiar Letras. En el curso de la vida universitaria se encuentra con Ohde, quien también había regresado hacía relativamente poco del exilio barcelonés. La ciudad de La Plata es tristemente célebre por contar con el mayor índice de asesinados y desaparecidos por la dictadura cívico-militar en relación a la cantidad de su población; de una u otra forma los jóvenes poetas experimentan la presión de la densa historia local. De hecho, no es casual que el otro integrante del grupo también fuera hijo de un militante peronista, como si una experiencia común hilvanara las elecciones afectivas en el ámbito universitario.





globalizado en la década de los noventa. En Ortiz la melancolía por un pasado que irrumpe no lo lleva a la inacción, sino que posibilita un autodistanciamiento, acaso una condición necesaria para un pensamiento crítico.

La melancolía de izquierda –dice Traverso– no significa necesariamente una nostalgia por el socialismo real [...]. Más que un régimen o una ideología, el objeto perdido puede ser la lucha por la emancipación como una experiencia histórica que merece recordarse y tenerse en cuenta a pesar de su frágil, precaria y efímera duración (2018: 107).

A diferencia de cierta tendencia a la melancolía pasiva o cínica de las poéticas que emergían entonces (Fabián Casas, Daniel Durand, Santiago Llach, etc.), *Hojas selectas* valoriza una variedad distinta de melancolía. En el primer número, Lautaro Ortiz presenta el proyecto de la revista como una necesidad de recuperar lo perdido y al mismo tiempo de inscribirse en una tradición. En “De regreso a la poesía” expresa que Bayley, Molina y Madariaga:

tataranietos del fantasma encontraron en el poema la imagen viva de las peripecias humanas, del hombre que está solo cruzado por un rayo de sol, del único lenguaje, de la épica cotidiana. Hombres del '60 ajenos al mercado del Boom y mucho más cerca de este 'acto gratuito' de la poesía. Y seguirá, siempre seguirá, este único árbol dando sombra, porque como ha dicho Elytis: 'la poesía comienza allí donde la muerte no tiene la última palabra' (Ortiz 1993c: 5).

Ohde, por su parte, en “Eurípides y la urgencia de Dios” expresa su concepción de la poesía, pero también –indirectamente– la relación que establece con ella el presente y el pasado reciente: “el *deus ex machina* simplemente es el verdadero estado de las cosas, una fábula que muestra fielmente la realidad: la urgencia de dios. Eurípides es el principal heresiarca, él no cree en los dioses que muestra, no hay vindicación o sanción en algo que no creemos, sino nostalgia” (Ohde 1993f: 15). En un contexto en el que priman el espectáculo y la ficción como instrumento de construcción y desensibilización política, el arte se constituye en un vehículo fundamental para decir lo real, mientras que la parodia expresa el escepticismo social ante mitos que se consideran inadmisibles. Por otra parte, la nostalgia por la antigua organización social que el poeta lee en Eurípides, habilita la lectura en clave alegórica de una sociedad argentina brutalmente transformada por el genocidio. Ohde estaría dando cuenta de la incredulidad que predomina entre los jóvenes a la hora de abordar el pasado reciente: “el nuevo espectador común ya no está dispuesto a aceptar los riesgos de la reflexión y el rol ejemplificador de la tragedia. El terror y la compasión materializados en la figura del héroe son difícilmente tolerados por una sociedad minada por la pérdida de los valores tradicionales” (ídem). El análisis que realiza

Ohde del pasaje del héroe trágico cuya culpabilidad se tornaba incuestionable, al héroe eurípideano, víctima consiente de su inocencia, remite a otra lectura en clave política, el pasaje de las representaciones sociales del militante como combatiente de una guerra revolucionaria (o subversivo en la jerga dictatorial) a la figura de la víctima inocente que la narrativa alfonsinista instauró mediante la teoría de los dos demonios.

Esta melancolía benjaminiana consiste en una suerte de “postura epistemológica: una intuición histórica y alegórica de la sociedad y la historia, que procura aprehender los orígenes de la pena de ambas y reúne los objetos e imágenes de un pasado a la espera de redención” (Traverso 2018: 101). Leemos esta característica –que adquiere la forma de un consenso tácito entre los poetas–, en “La ciudad sitiada” a la que regresa Ohde:

Un brazo de molino  
dará la hora  
que el orfebre imaginó  
bronce y fragua  
lanzas que roban harapos al viento  
con hombres que esperan  
de la colina la sangre  
y el orador que anuncia  
que algo le atravesó la espalda  
y aplausos  
y feria  
preparativos  
la mujer que al regreso  
dispone manteles para la cena  
mientras un manzano  
más reflexivo  
da consejos de otoño y soledad  
y la llegada del bardo  
que amenaza con pena  
que la guerra  
vendrá  
y tejerá una muralla con seda  
y un poeta en el campanario  
escribe: ‘...de la regia Vid  
que bebió el Corso...’

(Ohde 1993g: 11)

También en la condensación de sentidos y desencuentros que habitan los territorios tuñonezcos iluminados por Ortiz:

Debajo del puente  
un querido pueblo a trasmano  
la risavino de los amantes



la tierra campesina.

Debajo del puente  
el violinista  
camino a su trabajo  
por las calles de Patzcuaro, Nanaqui  
montando  
la tarde desbocada  
y el terraplén  
el sembradío  
también me dirás  
un campanario  
la mesa escondida  
y el agua fuego del botellón blanco.  
Un querido pueblo a trasmano  
bajo el puente  
y en la feria  
tomados de la mano  
el pájaro  
la siesta  
la arboleda  
nosotros a un costado.

Miremos entonces hacia arriba  
alcemos el saludo  
de copas y sombreros  
a la marcha suave del tren  
para luego  
salir  
y conquistar

(Ortiz 1994a:11)

Y en la representación de los trabajadores de antiguos oficios a los que canta Rollié:

Así ladran los terribles  
martillazos del herrero,  
así ladran, así hieren  
el suspiro de los muertos.  
Bajo el fuego, contra el yunque  
contra el yunque y sobre el hierro  
vociferan estruendosos  
los martillos del herrero.  
Así vive en este valle,  
así quiebra su silencio.

Carretones que se arrastran  
por la falda de los cerros  
de la lluvia los embates  
así ladran los inviernos.  
Así el trueno se derrama  
sobre el valle y su silencio.



Y así doblan las campanas  
por la muerte del herrero,  
así ladran, vociferan  
las campanas de su entierro

(Rollié 1993: 7)

En este tipo de ejemplos radicaría, según lo entendemos, el núcleo oximorónico de la historicidad mítica<sup>20</sup> que persiste en las poéticas individuales de los integrantes del grupo, las cuales reelaboran elementos de la cultura popular que se oponen a la reproducción miserabilista de lo marginal.

Parte de la propuesta de una nueva épica popular, pensada desde la derrota, se expresa en el número 4, donde se publica un especial sobre el romance histórico de la muerte del general Juan Facundo Quiroga en la posta de Barranca Yaco. Roberto Rollié, padre de Emilio, realiza una refundición de dos versiones que forman parte de los cancioneros populares de Salta y La Rioja –recogidas por Juan Alfonso Carrizo– y la acompaña con ilustraciones en serigrafía que apuntan a construir “un todo coherente” (s.a. 20).<sup>21</sup> La narración en versos de la inminente tragedia del caudillo federal adquiere un valor paradigmático al interior del proyecto, dado que sintetiza varias de las búsquedas formales y temáticas que preocupaban al grupo de *Hojas Selectas*, como por ejemplo la posibilidad de una construcción mítica de la historia reciente desde el registro de la poesía popular. Incluso en “Barranca Yaco” aparece una imagen que acerca de manera anacrónica, el lenguaje y la versificación popular decimonónica con las disrupciones características de las vanguardias del cincuenta:

¡Bendito Dios poderoso!  
en aquél terrible asalto  
un loro que allí venía  
les gritaban que hagan alto

‘haga alto, mi general’  
con su lengüita parlera  
‘haga alto, mi general,  
que le asaltan la galera’

(Rollié 1994: 16)

---

<sup>20</sup> El mito en tanto relato tradicional y paradigmático, ubicado en un tiempo lejano, prestigioso y fuera de la historia, que transmite verdades sagradas (García Gual 2006) se historiza a partir de una utilización alegórica donde aparecen reflexiones sobre el pasado reciente argentino.

<sup>21</sup> El romance salteño lleva por título “Don Juan Facundo Quiroga”, consta de 108 cuartetas agrupadas en cuatro pares y sería según Carrizo una refundición del largo cantar sobre el que trabajó Sarmiento en el *Facundo*, mientras que la versión riojana se titula “Madre mía del Rosario” y consta de 14 cuartetas. El “Barranca Yaco” de Rollié está compuesto por 15 cuartetas.



Más allá de las características compartidas, detectamos tres tendencias estéticas bastante disímiles en el grupo: Ortiz, preocupado por la elaboración de imágenes visuales a partir de la construcción metafórica, oficia como introductor de poetas relacionados con el surrealismo y el invencionismo;<sup>22</sup> Ohde, a través de Hugo Toscardaray, se interesa por Rainer María Rilke, uno de los autores más leídos e imitados en la década del '40, generación reivindicada por los neorrománticos de *Último Reino*; mientras que Rollié expresa un lirismo clásico, con estructuras simétricas, rimas y un lenguaje depurado.<sup>23</sup>

Pablo Ohde, desde un registro que revisita la mitología griega y latina en busca de una épica que considera perdida,<sup>24</sup> también se pronuncia, al igual que Ortiz, sobre el estado de memoria del presente. En el primer número, hace referencia a una cercana memoria que recibe fragmentada, la cual debe apropiarse de a pedazos:

Distingo  
perplejo la cercana memoria  
que robo  
en parte, cuando huye. Pedazos del alma

(Ohde 1993h: 10)<sup>25</sup>

---

<sup>22</sup> Ortiz introduce un poeta fundamental en el grupo que luego seguirá ejerciendo influencia en Turkestán, Edgar Bayley, y aunque es consciente de las diferencias estéticas que existían entre los integrantes del grupo, define la línea de la revista a partir de su poética: "Pablo tenía unas lecturas anárquicas, siempre hinchaba con el Marqués de Santillana, un rechazo absoluto por la poesía de los ochenta y de los noventa, ni neobarroco ni objetivismo, éramos más *Poesía Buenos Aires*" (Ortiz 2019).

<sup>23</sup> Rollié plantea que de haber continuado trabajando juntos estas concepciones tan diferentes sobre la escritura hubieran terminado por agudizar las contradicciones, poniendo fin al proyecto: "Me peleaba a partir de que nunca habían escrito poesía rimada, yo sí. Les decía 'loco, un poeta que no sabe rimar no es un poeta, escribís sin rima porque te gusta, bien, pero en algún momento tenés que escribir con rima y hay que hacerla buena, hay que corregir a morir. En eso teníamos una fricción bastante fuerte. Pero como todo estaba sumergido en el remolino caótico del emprendimiento todavía lo más importante era hacer algo, no tanto qué" (Rolié 2020).

<sup>24</sup> La épica subsiste sin embargo en los poetas mayores, en "El olvido de Anquenor", el nombre propio que remite a la cultura griega es un homenaje al poeta Edgar Bayley: "Se paraba en la mesa sin sacarse el sombrero, / y mientras bebía / se preguntaba / qué debía tener él / para ser un héroe / preguntaba / si con un buen abrigo con solapas / sería reconocido / como matador de dragones" (Ohde 1993d: 11).

<sup>25</sup> De manera semejante a lo que observamos en *A estas horas y en este día* de Ortiz, el poema de Ohde trabaja con la ambivalencia entre una "cercana memoria", social, que circula afuera y una "memoria sensorial", individual, que se cifra en esos pedazos del alma. La fragmentación es constitutiva de las dos dimensiones que cuando no se las describe analíticamente, acontecen juntas como en "Lo lejano y lo cercano" de *A estas horas y en este día*: "Todo lo lejano en el silencio se aproxima a lo cercano / como el grito de un tigre" (Ortiz 1993a: 41).



Jorge Monteleone (2018) resalta este rasgo como uno de los aspectos comunes a cierta línea de la poesía de los noventa, donde el mundo antiguo, tal como señalábamos más arriba:

conjura la historia política y socialmente ominosa que la memoria generacional trata de descifrar. Su relato es entonces el de un tiempo no vivido, el tiempo del mito como conjuro de la finitud y del irremediable presente. Esto último se percibe, por ejemplo, en los primeros libros de Silvio Mattoni, cuyo escenario propicio era el tiempo del nonato, de las larvas, de los difuntos, de las canéforas (460).

Uno solo de los poemas escritos por Ohde durante este período y publicado póstumamente, "Presencias", rompe con la unidad estilística del autor. En él se refiere a las imágenes de los desaparecidos haciendo alusión incluso a las vigilias en Plaza San Martín cada 23 de marzo, como lo único real en su presente:

¿Quién sabe? Recuerdos, que como el cristal,  
estallaron  
algunos quedan  
siguen siendo los mismos  
hoy son hombres que permanecen jóvenes  
entre recortes de puertas y de diarios  
se ven estáticos  
presentes  
siempre iguales glaciares  
de imágenes que al idear recordamos  
siguen estando en las plazas  
en las catedrales ríos avenidas ventanas  
están jugando o luchando  
porque son jóvenes  
la incertidumbre  
desfigura estas  
nuestras imágenes  
haciéndolas  
más reales

(Ohde 2013: 165)

Otro poema extraño dentro de la producción del autor fue publicado en *Hojas selectas* número 3, "Explicación" es un texto borgeano que fue incluido por Alfón en la *Obra reunida* (2013) dentro de un libro inédito que data del período 1991-1993, al que Ohde había titulado *Herejías*. Posiblemente Ohde trabaje sobre una experiencia mística que tuvo su abuela Lucy Gómez de Mainer<sup>26</sup> mientras se encontraba recluida en el penal de Devoto,

---

<sup>26</sup> Como decíamos previamente, la familia materna de Ohde militó siempre en el peronismo. Su abuela alquilaba casas operativas para la cúpula de Montoneros. María Moreno reconstruye parte



una vez legalizada luego de haber sobrevivido a los centros clandestinos de detención del “Circuito Camps”. Conocemos la anécdota gracias a su testimonio, publicado en el libro *Oración* (2018) de María Moreno:

Una vez estaba en la capilla rezando; hacía un frío fatal y de pronto sentí calor. Entonces pasó una cosa que no puedo explicar; habían pintado los vidrios de las ventanas como si fueran vitrales, pero en ese momento tuve la sensación de que no eran vitrales sino vidrios blancos, y una luz muy grande entraba por ahí, en esa capilla donde recién nos ponían cuando recién entrábamos y nos desnudaban. A mis compañeras las veía como si fueran sombras y tuve una sensación de paz, de alegría, de belleza (Moreno 2018: 310).

El poema de Ohde expresa un ateísmo irónico, seguramente deudor de la educación que había recibido en una escuela anarquista de Barcelona, aunque también supone una impugnación al desencantamiento de una sociedad meramente utilitaria y consumista. Dice por ejemplo: “Encontramos a una mujer perpleja; ella cree, por un instante, haber cruzado su mirada con la de Dios’. La crónica refiere que el hecho no reviste mayor importancia: su descubrimiento no minará la incredulidad de los hombres, así como Dios suele ignorar algunas miradas” (Ohde 1993e: 7). No casualmente los dioses con los que trabaja en su proyecto poético son los dioses caídos en desgracia, habitantes de un pasado monstruoso no antropomórfico, los castigados, los vencidos que cargan con su derrota como penitencia: Atlante, Panteo, Eva.

“Explicación” dialoga y es una continuación de un artículo que en el número 2 de *Hojas selectas* había publicado Leopoldo Brizuela, “Historia de una manta de retazos” (1993). Allí Brizuela, analizaba a partir de una anécdota personal, las memorias y la cultura transmitida por las narraciones orales femeninas dentro del ámbito familiar, en oposición a las narraciones de la historia oficial. Brizuela partía de la necesidad de legitimar estas memorias subalternas y destacar la importancia que tuvieron y tienen en la formación de todo escritor o escritora, discutiendo con las representaciones habituales que los autores suelen ofrecer a la hora de construir un origen, relacionado por lo general con la lectura de un texto canónico que los predestina. Las leyendas contadas por una de las abuelas y una manta de retazos confeccionada por la otra sirven al autor de abrigo y de memoria y logran trazarle un destino de escritor, no porque haya leído de niño la *Odisea* o *Robinson Crusoe*, sino porque en esos textos encontraba personajes semejantes a esas primeras historias de la lengua madre: “esas historias son la única noción de tierra de uno. País que no se sujeta a un territorio, sino a una forma de escuchar y de mirar, de seleccionar los hechos que nos representan y nos constituyen” (Brizuela 1993: 8).

---

de la historia familiar en *Oración* porque la abuela y los tíos de Ohde se encontraban en la casa de la calle Del Corró el día del enfrentamiento en el que muere la hija de Rodolfo Walsh, Victoria.





En 1994, luego de la publicación del cuarto número, los directores dan por terminado el proyecto de *Hojas selectas*, el micro radial sobre literatura, y Emilio Rollié se aleja del grupo.<sup>27</sup>

### **Turkestán (1995-1997) y después (2010-2011)**

Tras concluir la experiencia de la revista, Ohde y Ortiz comenzaron a organizar algunas lecturas en bares de la ciudad de La Plata y Capital Federal. Según Ortiz, en ocasiones, las veladas eran acompañadas por músicos que tocaban de fondo y en las mejores noches llegaron a asistir más de trescientas personas. Esa actividad derivó en la continuidad de las conversaciones sobre poesía con el público en reuniones informales que se realizaban todos los jueves en el Bar Esquina San Juan de 7 y 55. En esas mesas surgió Turkestán:

Yo trabajaba con Pablo, vendíamos billeteras que cosía la mamá, en esos años se vendían muchas cosas alternativas, eran billeteras de tela, llaveros. Vendíamos por Bernal, Quilmes, toda la zona del tren. Ninguno tenía laburo e íbamos todos los días. Pensé que yo soy platense, nos fuimos al sur con esa cuestión del exilio interno, vuelvo a La Plata porque estaban mis abuelos en Tolosa y antes de entrar al diario *El Día*, que fue mi primer laburo, uno se ganaba la vida como podía. Un día viniendo del tren hablamos sobre los afiches de cumbia. La gráfica. Le digo 'algo tenemos que hacer con esas tipografías, ese soporte que nos ofrece el afiche y su cuestión efímera'. Buscamos y conseguimos la imprenta en Wilde, donde vivía Toscardaray. Entonces lo primero que hicimos en Turkestán fue elegir poemas de todos los que estábamos, poemas cortos porque tenían que caber en un afiche de bailanta. ¿Sabés cómo nos miraban los muchachos de la imprenta no? (risas). Los poemas iban sin firma. Ahí estaba Maggiori, Ferrero, Pablo, no sé si estuvo Romina [Marazzato]. Fuimos en tren a buscar los afiches y salimos a la calle de noche a pegarlos, la reacción fue impresionante, la gente no entendía nada. Imaginate, ves el afiche de cumbia con poemas, '¿y esto?' [...] Me acuerdo que pegamos en las ventanas altas de Bellas Artes, ahí me caí y me rompí el brazo. Hicimos varias pegadas pero obviamente éramos ingenuos, la realidad te muestra siempre los dientes y hay un negocio detrás de la pegatina de afiches legales y no legales. Y los muchachos nos empezaron a correr, hasta que se

---

<sup>27</sup> Rollié sintetiza algunas cuestiones que dieron por terminado el proyecto de la revista: "en el número 4 hubo una dificultad editorial, no quedamos conformes. El 4 tenía en el centro una especie de dossier en papel ilustración en dos pliegos que era una obra pictórica de mi viejo sobre el romance de la muerte de Facundo Quiroga. La editorial era la de la Provincia, la había conseguido mi viejo por amiguismo. Nos afanaron la mitad de los pliegos de papel ilustración, entonces habían usado un pliego de papel ilustración y adentro la mayoría de las veces papel madera, no misionero. Creo que ninguno quedó con los dos pliegos en papel ilustración. La mayoría quedó con un pliego de papel madera que parecía para secar milanesas (risas). Pasó eso, yo en el momento quería quemar todo. [...] Lautaro no estaba, ya no había esa idea de grupo. Él ya estaba laburando en el diario *El Día*. Se estaba desarmando la cosa. Pablo y Lautaro colgaron la carrera, entonces inevitablemente los intereses se diversifican" (Rollié 2020). Más allá de la cantidad de integrantes, Rollié destaca que consideraba que en Turkestán se perdía de vista el trabajo teórico y de discusión previo a la publicación, que caracterizaba a *Hojas selectas*, y había adquirido un lugar más relevante el acontecimiento de la pegatina de afiches que la escritura poética.



puso muy jodida la mano. Una vez nos corrieron por calle 8 casi a los tiros (Ortiz 2019).

El colectivo Turkestán fue una formación cultural de límites muy difusos. Si tenemos en cuenta la primera repercusión pública en un medio local “La poesía se hizo presente en las calles de la ciudad” (1995), una versión inicial estuvo compuesta por Pablo Ohde, Lautaro Ortiz, Nicolás Maldonado (Zafra), Luis Maggiori, Gustavo Velazco, Adrián Ferrero y Laura Fernández Blanco, posteriormente se sumaría Susana Quintás.<sup>28</sup> Los testimonios recolectados no logran recordar a todos los poetas que pasaron por el grupo; algunos mencionan que también habría participado Juan Bautista Duizeide. Alrededor de agosto de 1995 comienzan a organizar en bares de La Plata recitales de poesía presentándose como Turkestán. En las veladas se repartían plaquetas con poemas de los integrantes pero las lecturas no necesariamente eran de producciones propias. Tenía la misma importancia leer a poetas significativos para el grupo, construir una tradición. Ortiz, por ese entonces, estaba incursionando en la producción musical, proyecto que rápidamente naufragó pero que sirvió para conocer distintos ambientes de jóvenes poetas de Capital Federal. Al igual que en *Hojas selectas*, cumplió un rol de mediador con otras zonas de la poesía contemporánea.

Uno de los grupos con el que interactuaban entonces fue el de los Verbonautas, que tuvo su génesis en algunos integrantes de la banda de rock Los visitantes: Palo Pandolfo, (voz, guitarra y letras), Karina Cohen (coros y percusión) y Pablo Folino (manager y artista plástico), junto con el poeta Osvaldo Vigna. Este grupo se autodefinía como un Comando poético de atentados literarios; habían comenzado haciendo visitas a restaurantes o bares en los cuales luego de comer y beber algo, comenzaban a recitar poemas para el público presente. El primer acto fue en el bar La Giralda de avenida Corrientes, donde Osvaldo Vigna recitó una especie de manifiesto del grupo: “Carta a los poderes” de Antonin Artaud. Continuaron con actos en otros bares, en colectivos, y comenzaron a ser invitados para intervenir en fiestas, bares y programas de radio. Al grupo inicial se fueron sumando Carlos Núñez, Eduardo Nocera, Gabo Ferro, Carlos “El gavián” Coullery, Vicente Luy, Tom Lupo, Hernán y Analía Gabey. El 22 de diciembre de 1995 se bautizaron como Los Verbonautas con motivo de un festival organizado por el bar palermitano La Luna, con el

---

<sup>28</sup> Según Adrián Ferrero la formación básica del grupo era Ohde, Ortiz, Maldonado y él: “Pablo tenía mucho empuje, era muy vital, pero también polémico. Era una figura con una personalidad muy fuerte. Era la figura liderazgo. Y eso si uno no es diplomático puede meterte en problemas. Lautaro era la figura del amigo que sigue y está en la misma línea pero es más conocedor. Nicolás era más la figura que estaba entre los dos. Yo era la personalidad trabajadora en el marco de la Universidad y que al mismo tiempo incursionaba por la creación poética. Era el más tímido, el más retraído” (Ferrero 2020).



objetivo de recaudar fondos para evitar su cierre. La fecha fue presentada como Palo Pandolfo y los Verbonautas y asistieron aproximadamente unas trescientas personas.

Una anécdota muestra las tensiones que se daban entre la formación cultural Turkestán y las líneas que, como Los Verbonautas, se identificaban con las corrientes antilíricas y rockeras de comienzos de los noventa. Uno de los encuentros con los Verbonautas en Capital Federal terminó en una pelea a las trompadas y tuvo como cierre un combate memorable entre Ohde y Pandolfo. Ortiz manifiesta que las estéticas de ambos grupos eran muy disímiles; los Verbonautas estaban más relacionados con la cultura rock:

ellos tenían otra onda, poesía ligada al rock, bukowskiana, más noventa, más de reviente, y nosotros éramos unos boludos. Lo nuestro era otra cosa, Pablo era una cosa más intelectual, no tenía nada que ver y creo que hubo bardo por eso. Eran otras estéticas, otro tipo de bohemia (Ortiz 2019).

El artículo ya citado del *Suplemento Sí* del diario *Clarín*, titulado “Los nuevos románticos” (1996), daba cuenta de la emergencia casi simultánea de los dos grupos. En página central se encuentra una reseña que registra las dos propuestas estéticas. Allí Luis Maggiori señalaba la diferencia a la que alude Ortiz: “la clave, sin duda, es lograr que la gente pueda disfrutar de buena poesía, para esto no es necesario vulgarizar el registro del lenguaje” (Schanton y Martelli 1996: 4). Ohde, por su parte, con un tono más romántico definía que el propósito del grupo era “vulnerar los valores tradicionales para proponer a los ciudadanos nuevas prioridades (que en realidad son las de siempre), como son el arte y la cultura por sobre los bienes materiales” (ídem). A diferencia de las corrientes del realismo coloquial que elaboraban una lengua urbana marginal, Turkestán defendía un lenguaje poético como diferencia y elevación respecto del coloquial.<sup>29</sup>

Si trazamos una constelación entre la intervención de estos dos grupos con las actividades pioneras de los mateístas<sup>30</sup> de Bahía Blanca y su intento de reapropiar el

---

<sup>29</sup> 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” (Alfón 2018). Unos versos de *panteo* (2009) 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” (34).

<sup>30</sup> Colectivo bahiense de poetas, artistas plásticos y músicos. Comenzaron a organizarse y a pintar murales con poemas de sus integrantes en 1985. La idea en un principio según recuerda Mario Ortiz era similar a la realizada luego por Turkestán, sacar una revista mural “tal como lo había hecho Borges en la década del '20, pero por cuestiones económicas no fue posible” (Hernandorena 2013: 9). Lo integraron Sergio Raimondi, Marcelo Díaz, Fabián Alberdi, Daniel Sewald, Omar

espacio público de la posdictadura con trabajos poético-visuales, con las acciones del Grupo de Arte Callejero (GAC)<sup>31</sup> o las intervenciones de otros grupos platenses que por los mismos años realizaban intervenciones públicas con afiches como Tu KK & Pelusa, el grupo Escombros, Figurones y Poesía está en las calles, podemos reconstruir una pulsión compartida por ocupar el espacio público o sacar el arte afuera de los reductos de circulación tradicionales. En tanto síntomas de un movimiento cultural más amplio aunque atomizado, Turkestán propiciaba el acceso a la poesía a un público amplificado, que leía sus afiches en las paradas de los colectivos. Tal como señala Omar Chauvié a propósito de las revistas murales: “el proceso de lectura tiene menos dependencia de la sucesión de los materiales, el recorrido pierde la marcación de lo lineal, puede volverse aleatorio, y no se define en la consecutividad, ya que se dispone en un único pliego” (2015: 33).

Por lo general el grupo solía realizar series de cinco poemas por mes, con una tirada de 100 afiches que empapelaba toda avenida 7 desde Plaza Italia hasta Plaza Rocha. Destacamos que el entramado urbano dota a la poesía de nuevos significados, permitiendo así otro tipo de interacción con los transeúntes.<sup>32</sup> Así lo refleja una anécdota de Luis Maggiori que refiere lo que ocurrió cuando pegaron su poema “Beso primero”, “Toco las anheladas riberas/ de tu boca. / Ha concluido el naufragio”:

Sucedió que una amiga me fue a ver al día siguiente de la pegatina y me dijo: ‘Andá a calle 7 y mirá lo que pasó con tu poema’. Y no quiso decir más. Ya era la tardecita-noche, entonces agarré la bici y fui a calle 7. Entonces comprobé que este poema, que estaba pegado en el muro del Ministerio de Economía y en las distintas paradas de micros, que van de calle 45 a calle 53, estaba lleno de besos con rouge. Fue una muestra cabal de arte interactivo (Barragán 2015: 93).

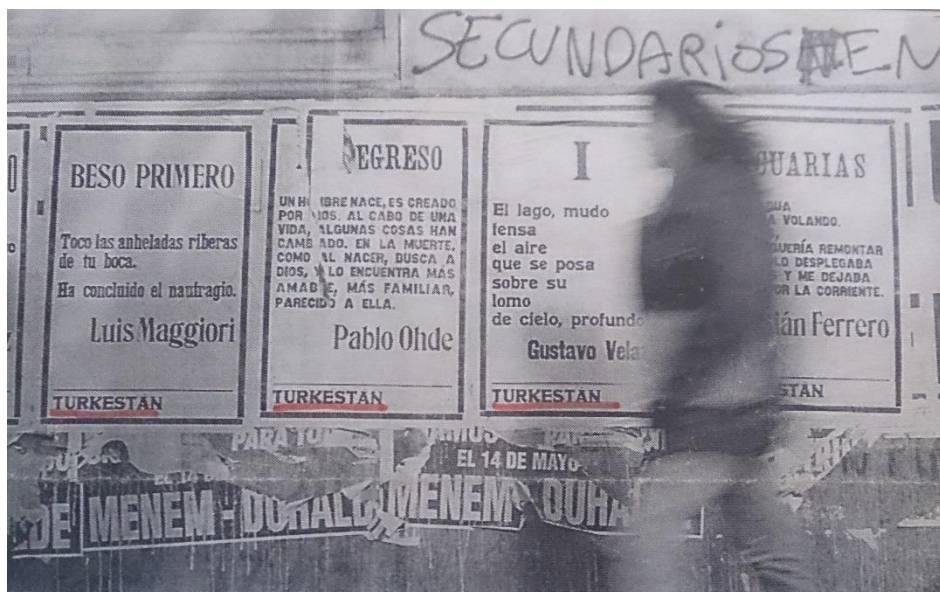
---

Chauvié, Silvia Gattari y Mario Ortiz entre otros. Impulsaban una estética de oposición al neorromanticismo y al neobarroco, que recuperaba a los poetas latinoamericanos de los sesenta.

<sup>31</sup> El GAC surge en 1997 como iniciativa de un grupo de estudiantes de la Escuela Nacional Prilidiano Pueyrredón. Su primera acción consistió en pintar murales con guardapolvos en blanco y negro por toda la ciudad de Buenos Aires, en apoyo a la Carpa Blanca Docente instalada frente al Congreso de la Nación para denunciar el desmantelamiento de la educación pública. Su trabajo en los escraches con H.I.J.O.S. comenzó en marzo de 1998, este consistía en realizar los señalamientos de la casa de los genocidas. La estética de la señalética permitía incorporar nuevos sentidos al entramado urbano. Durante el mismo año también realizaron afiches para denunciar el aumento en los casos por “gatillo fácil”.

<sup>32</sup> Chauvié destaca que se produce una inversión en el proceso de lectura habitual “porque el encuentro no es necesariamente el producto de una búsqueda (2015: 35). Por otra parte, en lo que hace a las condiciones materiales de circulación “la publicación incrementa la caducidad que caracteriza a la revista de poesía en general, lo transitorio que impone el espacio callejero acrecienta lo efímero de la revista y, por otro lado, como se trata de artefactos producidos por artistas jóvenes, que no han ascendido aun a los circuitos de consagración y que hacen una apuesta desde los márgenes del sistema literario, la perdurabilidad no es su punto fuerte” (39-40).

Imagen 3. Fotografía publicada en el diario *El Día*, 09/07/1995



Vínculos más cordiales que con los Verbonautas, también se dieron con otras formaciones culturales, como La Grieta.<sup>33</sup> De hecho uno de sus integrantes, Fernando Alfón, terminó siendo amigo y albacea de Ohde. En alguna medida, la salida de la dictadura y el lento proceso de afianzamiento democrático habilitó cierta permeabilidad entre la especificidad de las disciplinas artísticas que pugnaban por reconstruir un territorio cultural arrasado por las políticas represivas. Distintos grupos de poetas, entre ellos Turkestán, llevaron a la acción lo que permanecía en los libros de historia de la literatura como una aventura de la vanguardia de 1920, con la revista mural *Prisma*, dirigida por Guillermo de Torre, Guillermo Juan, Eduardo González Lanuza y Jorge Luis Borges.<sup>34</sup> En su número 2, *Prisma*

<sup>33</sup> Grupo platense artístico-cultural formado en 1993. A partir del mismo año comienzan a publicar la revista objeto homónimo. El núcleo originario estaba conformado por Esteban Rodríguez Alzueta, Fabiana Di Luca, Gabriela Pesclevi, Julieta Piazze, Diego Rabanete, Fabio Villarruel, Gerardo Rodríguez Garro, Agustín Nario.

<sup>34</sup> En la ciudad de La Plata hubo una propuesta semejante a principios de los Sesenta según recuerda el poeta Néstor Mux: “hacíamos unos afiches también, que pegábamos en la calle. Engrudo en un tacho’. Esto fue por 1962, 1963, hasta 1968 [...] donde además de La Voz en el Tiempo y el Grupo Escalas, realizaban movidas semejantes el Grupo de los Elefantes, el Movimiento Poético Platense [...]. Por esos papeles pegados se acerca una vez una piba. Y me dice: Yo necesitaría que usted me firme este poema. Había sacado el afiche de la calle, tenía un poco de engrudo. Y lo firmé. Vivimos juntos hasta que ella murió, treinta y tres años vivimos juntos” (Pallaoro 2014). Ana Bugnone (2013) ha reconstruido parcialmente la historia del Grupo de los Elefantes, sin embargo ninguna de las fuentes consultadas para reconstruir la historia de Turkestán mencionaron estos antecedentes. Adrián Ferrero refiere en un mail que Néstor Mux asistió a los encuentros organizados por Turkestán: “Me gustaría contarte también el apoyo que nos brindó el gran poeta Néstor Mux, de pie, humilde, en nuestros recitales de poesía en bares, sin aceptar una silla o porque no había o porque la cedía a una mujer. Un tipazo. Un hombre que a mí en mi carrera de poeta me acompañó mucho” (mail de Ferrero, febrero de 2021).



proponía objetivos similares a los que recuperaban los grupos de agitación poética de 1980 y 1990, los cuales consideraban necesaria la religación entre arte y vida:

Hastados de los que, no contentos con vender, han llegado a alquilar su emoción a su arte, prestamistas de la belleza, de los que estrujan la mísera idea cazada por casualidad, talvez arrebatada, nosotros, millonarios de vida y de ideas, salimos a regalarlas en las esquinas, a despilfarrar las abundancias de nuestra juventud, desoyendo las voces de los avaros de su miseria. Mirad lo que os damos sin fijaros en cómo (*Prisma* 1922: s. p.).

Adrián Ferrero, integrante de Turkestán, recuerda un grupo no tan programático como *Hojas selectas* pero en el cual la lectura, la discusión y la recomendación de autores sí era fundamental:

Poesía Turkestán no pretendió ser una vanguardia, ni fundar escuela, ni ser un grupo de elegidos. De hecho muchos se reían de nosotros y hasta nos ridiculizaron, con particular ensañamiento algunos personajes de la Facultad de Bellas Artes. Ni menos aún de jovencitos irresponsables y malcriados, petardistas e improvisados, con ansias de notoriedad. Había un profundo y genuino amor por la poesía y por el arte en general. Había una fuerte sensación de pertenencia y cohesión, creo que también de admiración y vocación, y eso nos mantuvo unidos el tiempo que nos tocó convivir y crear (Ferrero 2012: s. p.).

Con posterioridad a la revista mural, en el año 1997, Ortiz y Ohde emprendieron un proyecto editorial también bautizado Turkestán. Durante ese año, primera etapa del emprendimiento, publicaron *Naufragario* (1997) de Toscardaray, *Atlante* (1997) de Ohde, *Enverso* (1997) de Emilio Pernas<sup>35</sup> y *El diablo en el maizal* de Nicolás Zafra (Maldonado).<sup>36</sup> Estaba proyectado un libro inédito de Ortiz quien finalmente, desistió de publicarlo. En el transcurso del mismo año Ortiz ingresó a trabajar, junto con Emilio Rollié, en la redacción del diario *El Día*<sup>37</sup> y finalmente se alejó del proyecto, que llegó rápidamente a su fin.<sup>38</sup>

---

<sup>35</sup> La hija de Emilio Pernas, Graciela Pernas Martino, estudiaba arquitectura en la UNLP y militaba en la Organización Comunista Poder Obrero (OCPO) fue secuestrada y desaparecida junto con su marido Julio Poce el 19 de octubre de 1976. La editorial de la Universidad Nacional de La Plata publicó una selección de sus poemas en 2008 que se tituló *Pájaros rojos*.

<sup>36</sup> Se suele incluir erróneamente el primer libro de Rollié dentro de este conjunto. Sin embargo, *Viejos y nuevos invitados* (1997) fue publicado con anterioridad en una edición de autor que salió bajo el sello denominado Club Pickwick, en homenaje al personaje de Dickens. En 2018 Rollié publicó la que considera la versión final del libro, con ilustraciones de Federico Ruvituso, en la editorial Émile Bertin.

<sup>37</sup> Un aspecto interesante para señalar es que en distintos momentos la mayoría de los integrantes de la formación cultural trabajaron en la redacción de *El Día*: Ortiz y Rollié en Sociales, Ferrero en el suplemento de cultura dirigido por Gabriel Báñez, mientras que Maldonado se desempeña hasta hoy en el mismo medio. Incluso Pablo Ohde participó a su manera; sus amigos recurrieron en algunas ocasiones a él como apócrifo vecino damnificado o estudiante del interior bajo el nombre de Mario Grippa.

<sup>38</sup> Recuerda Ortiz: "La editorial nace cuando ya no nos juntábamos más en el bar. Ahí el que más la remó fue Pablo, tenía computadora, impresora, averiguamos cómo hacer los libros con una prensa y



Trece años después, Ohde reflató el sello. Una de las motivaciones era la de homenajear al poeta que habían leído tanto en los tiempos de *Hojas selectas* y que había influenciado sus trabajos con la metáfora, Edgar Bayley. Se reúne con Ortiz pero este no quiere participar, en parte por el trabajo que le demandaba por entonces su rol de editor de la revista *Fierro* (2006-2017) y del suplemento *Historietas Nacionales* (2011-2016) de la Agencia Télam.<sup>39</sup> Con el mismo diseño de 1997, Ohde edita *La Eva de las tres muertes* (2010), su último poemario publicado en vida, y *Simio de Dios* (2010) de Claudio Itza.<sup>40</sup> En el año 2011 relanza la serie con otro diseño y publica finalmente la *Poesía completa* de Edgar Bayley, *Sordomuda* de Jorge Boccanera, *Simio de Dios* (con el nuevo diseño editorial) y *El libro sagrado según Argos, perro de Ulises* de Claudio Itza, *Casa de tabaco* de Lautaro Ortiz, *Fuego negro* de Hugo Toscardaray y dos libros de narrativa: *Confín. Antología de cuentos* de Juan Bautista Duizeide y una primera versión de un libro propio *Los cuentos del señor Cornely*. Tenía pensado publicar también traducciones de Heine, T. S. Eliot y Carlos Drummond de Andrade.<sup>41</sup>

Imagen 4. Detalle de portadas de Editorial Turkestán 1997

---

una guillotina, lo que hacen todos hoy. Él ya vivía en el barrio del Cementerio, ahí hicimos los libros y los pegábamos en mi casa de barrio Aeropuerto. [...] Habíamos sacado un formato de una colección mexicana, creo que *Atlante* lo tiene, un colorcito en la primera palabra, una serie de cosas tomadas de una universidad mexicana, que publicó unos poemas de Eluard” (Ortiz 2019).

<sup>39</sup> Para ese momento Ortiz ya había construido una trayectoria en distintos medios gráficos: estaba a cargo de la sección literaria de la revista *Lezama* (2004-2005) y de la revista *Nómada* (2006-2010) de la Universidad Nacional de San Martín y también publicaba en el suplemento de cultura *Radar de Página/12*.

<sup>40</sup> La obra de Itza está estrechamente relacionada con la poética de Ohde. *Simio de Dios* fue un trabajo realizado en el taller de escritura que Ohde daba en su casa. En la publicación de dos ediciones en el lapso de un año se expresa la alta estima que el poeta tenía por su discípulo.

<sup>41</sup> Juan Bautista Duizeide narra la teoría que animaba lúdicamente a Ohde a la hora de realizar este cometido: “según Pablo, la hispánica editorial Visor compra los derechos de toda la poesía del mundo para no publicarla y así acabar con la poesía. La promesa está relacionada con esa teoría: él va a fundar una editorial –paralela a Turkestán, como si se tratara de su brazo armado y clandestino– con el objetivo estratégico de combatir la conjura de Visor. Va a llamarse editorial Bucanero. Comenzará publicando *Altazor* de Vicente Huidobro” (2013: 106).





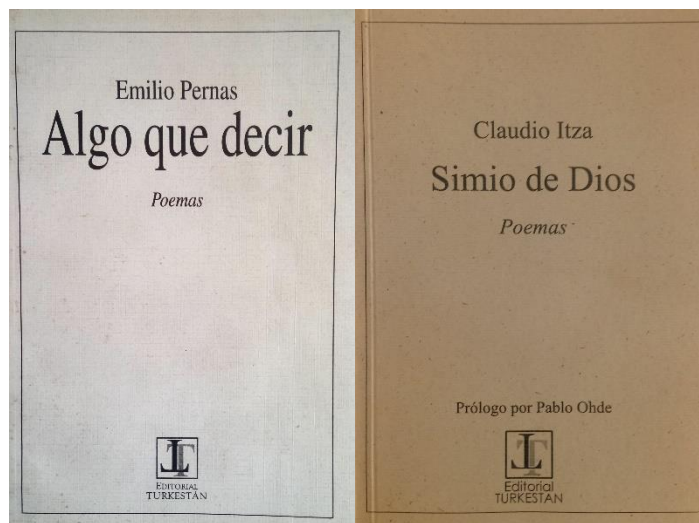
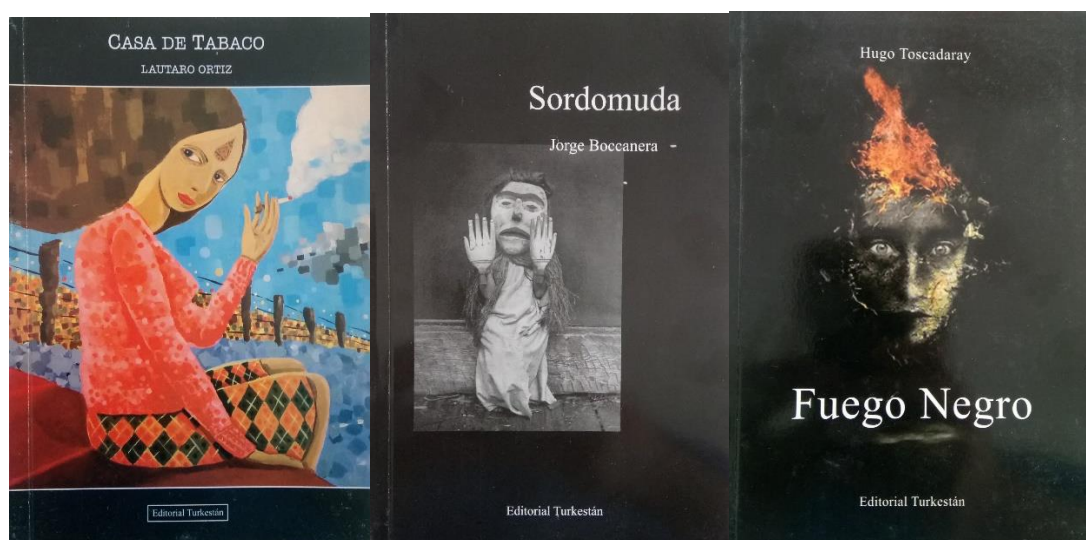


Imagen 5. *Detalle de portadas de Editorial Turkestán 2011*



El último proyecto editorial de Ohde, el del año 2011, fue muy singular, dado que parecía ir en contra de la bibliodiversidad buscada por las editoriales independientes –tal como las definen López Winne y Malumián (2016): “una editorial que solamente publica títulos y temáticas que otras editoriales ya han editado no propone una apuesta ideológica, sino de mercado” (16). Por el contrario, Ohde no expresa 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, y con la expectativa de que con el tiempo, pueda valorar la apuesta estética de la formación cultural que gira en torno a Turkestán. Así, por ejemplo,

el libro de Boccanera contaba con varias ediciones relativamente recientes; la más cercana en el tiempo era la quinta, que en 2005 realizó Del Dock. En este sentido, no se trataba 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 a una división más convencional en décadas y en generaciones para editar los títulos de poesía argentina. Propuso poner en escena contemporizaciones anacrónicas, en términos de Didi-Huberman, que se dan en el presente de la lectura: “los contemporáneos a menudo no se comprenden mejor que los individuos separados en el tiempo: el anacronismo atraviesa todas las contemporaneidades” (Didi Huberman 2005: 18). La editorial suponía 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. En su última etapa, Ohde recurrió al apoyo oficial para el relanzamiento de la editorial Turkestán:

Quando 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*. Y bueno Pablo creía que agarrado de esa mano iba a fundar una gran editorial, de tirada nacional (Alfón 2018).

Varios libro de Turkestán salieron con un pie de imprenta que declaraba por ejemplo (en el caso de la *Poesía completa* de Bayley): “este libro se terminó de imprimir en noviembre de 2011 por Pablo Ohde gracias a la siempre valiosa conducción de Julián Domínguez” (396). El editor no buscaba sacar rédito económico de su trabajo, sino que cada aporte era destinado a seguir editando, de ahí la desmesura del catálogo con el que salió a la calle durante 2011. El poeta atravesó su último año de vida en una situación que podríamos caracterizar, siguiendo a George Bataille (1987), como un “estado de excitación”, dominado por impulsiones ilógicas –desde el punto de vista de la ganancia capitalista– que eran irresistibles “al rechazo de bienes materiales o morales, que habría sido posible utilizar racionalmente (según el principio de la contabilidad)” (42). Ohde actualiza como editor la contraeconomía de los personajes arltianos, al modo de un complotado que aún bajo las condiciones de producción más desventajosas consideraba que la poesía siempre debía apuntar a la belleza más elevada. Estos gestos de Ohde son los que Alfón definió en términos de “aristócrata pobre”.



En esta tercera etapa de Turkestán, al contar con el apoyo de Domínguez, el poeta tenía a su disposición la imprenta del Congreso de la Nación, aunque todo el trabajo previo y de distribución corría por su cuenta: “y bueno le costó el cuerpo, me llamaba a las 3 de la mañana diciendo que no dormía y que no sabía qué hacer, en un estado de excitación narcótico, no sé cómo sobrevivía” cuenta Alfón cuando nos expresa su sospecha de que ese trabajo vertiginoso con el que anhelaba la gloria consumió rápidamente su vida.<sup>42</sup> Ohde solía recitar un poema de Jorge Boccanera, “Universo”, que bien podría sintetizar su vida en la poesía:

El domador que mete su cabeza dentro de la boca  
del león, ¿qué busca?  
¿La lástima del público?  
¿Qué tenga lástima el león?  
¿Busca su propia lástima?  
El poeta que arroja su anzuelo en la garganta  
de la Sordomuda, ¿qué busca?  
¿La lástima del público?  
¿Qué tenga lástima la Sordomuda?  
¿Busca su propia lástima?  
Y el público, ¿está loco? ¿por qué aplaude?

(2011: 35)

Consideramos que en la lectura de determinados versos y poemas se produce efectivamente una transmisión de memorias que identifica a los autores, dado que como señala Mirian Pino: “la imagen de la poesía vinculada a la Sordomuda implica la visión extraterritorial vivenciada a través de una imagen postal que llega de lejos; es decir, la *noemática*, las cosas y las experiencias con las cosas, es la fuente de la poesía y su relación con la memoria” (2017: 3). Por otra parte, desde fines de la dictadura, la figura y las alusiones a la mudez y la imposibilidad de ser oído habían sido muy productivas en el campo de la cultura. En *Sordomuda* encontramos una estructura alegórica, que en tanto procedimiento de escritura, fue muy productiva en las primeras obras de Ohde.

## **Conclusiones**

Cada generación contempla con nostalgia en su madurez un mundo que era aprehendido desde la ingenuidad y la inocencia. En la cultura de la década de los 2000 hubo una vuelta

---

<sup>42</sup> El insomnio era un problema habitual en el poeta, que cuando partió al exilio con su familia comenzó a padecer el Síndrome de Tourette. El problema es que recién fue diagnosticado cuando regresó a la Argentina. Entonces era muy poco lo que se conocía sobre el correcto tratamiento de la enfermedad. Según la versión de Ortiz, menos romántica que la de Alfón, pudo haber sido determinante la gran cantidad de tratamientos farmacológicos a los que estuvo expuesto desde niño.



a los Setenta, en los 2010 a los Ochenta y en las puertas de los 2020 ya percibimos la gestación de un retorno a los Noventa. El dilema que se plantea a cada generación es si ese retorno estará animado por una reflexión crítica –no existen los paraísos, salvo como denuncia del presente o lo desaparecido– o como moda vana. Tal como nos enseñó Walter Benjamin cuando estudió la obra de Charles Baudelaire:

Lo nuevo es una cualidad independiente del valor de uso de la mercancía. Es el origen de la apariencia, que es inalienable a las imágenes producidas por el inconsciente colectivo. Es la quintaesencia de la falsa conciencia, cuya agente incansable es la moda. Esta apariencia de lo nuevo se refleja, como un espejo en otro espejo, en la apariencia de lo siempre igual. El producto de esta reflexión es la fantasmagoría de la ‘historia de la cultura’ donde la burguesía disfruta su falsa conciencia (Benjamin 2012: 58).

Uno de los objetivos de este trabajo fue demostrar que hubo otras formas de ser joven en los Noventa, así como otra poesía que se gestó y emergió durante esa década, la cual poco tenía que ver con algunas de las líneas consagradas por la crítica literaria durante el mismo período, caracterizadas como expresión de una estructura de sentimiento apática que por lo general redundaba en la parodia, el cinismo y la evasión política.

En los proyectos de edición y escritura de Pablo Ohde y Lautaro Ortiz encontramos una actitud intempestiva, en el sentido nietzscheano, en la medida en que piensan los fundamentos del presente desgarrándose de él (Avelar 2000: 17). Este corte se percibe en las fugas del yo lírico en *A estas horas y en este día* (1993), o en los exilios a un tiempo y un espacio míticos de Ohde. Se trata de distintas opciones procedimentales que quitan el velo a lo que el presente ocultaba para constituirse como tal, por ejemplo la vertiente surrealista representada por Ricardo Molinari y Olga Orozco que tal como señala Edgardo Dobry era una poesía “construida en base a largas digresiones metafóricas y a intensas imágenes oníricas, [que] se encuentra en el polo opuesto de la poética del objetivismo” (2007: 292), promovida por *Diario de poesía*. De esta manera, las escrituras de los grupos que Ortiz y Ohde conformaron, fueron en contra de las corrientes poéticas que emergían por entonces, aunque es importante señalar su cercanía con una de las corrientes noventistas expresada por la poesía de Osvaldo Bossi, Carlos Battilana o Silvio Mattoni.

Por último, nos interesa destacar que Pablo Ohde se presenta como uno de los poetas más radicales de esa corriente, dado que mantuvo su proyecto de escritura al margen de sus contemporáneos. De hecho, junto con Ortiz se relacionó con poetas periféricos de otros momentos históricos, como los poetas de El Cañón Oxidado,<sup>43</sup> los de la

---

<sup>43</sup> La formación cultural de El cañón oxidado estaba compuesta por Carlos Giovanola, Irene Marks, Horacio Laitano, Eduardo Birabén, Alejandro Aquino, Alejandrina Devéscovi y Hugo Toscardaray, y

Sociedad de los poetas vivos, o incluso con personajes excepcionales como Reynaldo Mariani (sobrino del cuentista, poeta y novelista integrante del grupo de Boedo), que formó parte en los sesenta del grupo Opium, considerados hoy por la crítica como los beatniks argentinos (Barea 2016). Contra la poesía minimalista, de anécdotas, que parte del procesamiento de una estética objetivista, el grupo propone un retorno a la metáfora. En *Casa de tabaco* (2011) Ortiz realiza quizá, la crítica más explícita a la estética objetivista, una vez que ésta ha conquistado el centro del campo, al definirla incluso desde el título de un poema, como “El mercado de la anécdota”:

Veo alimentos que se pudren  
sobre la mesa tendida bajo la sombra de mi cabeza  
y cartas  
libros.  
Alguien en la calle huyendo de una presencia que amenaza.  
Pero eso no es poesía

(2011: 45)

## **Bibliografía**

- Adamovsky, Ezequiel (2009). *Historia de la clase media*, Buenos Aires, Planeta.
- Avelar, Idelber (2000). *Alegorías de la derrota. La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Disponible en: <https://direccionmultiple.files.wordpress.com/2012/09/alegorias-de-derrota-la-ficcion-postdictatorial-y-el-trabajo-del-duelo-idelber-avelar.pdf>. Último ingreso 31/1/2023.
- Barea, Federico (2016). *Argentina beat, 1963-1969. Derivas literarias de los grupos Opium y Sunda*, Buenos Aires, Caja Negra.
- Barragán, Rosana (2015). *Pegame: un estudio sobre el sticker artístico*, Tesis de Maestría en Estética y Teoría del Arte, Universidad Nacional de La Plata.
- Bataille, George (1987). *La parte maldita precedida de La noción de gasto*, Barcelona, Icaria.
- Bayley, Edgar (2011). *Poesía completa t. 1*, La Plata, Editorial Turkestán.
- Benjamin, Walter (2012). *El París de Baudelaire*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- Bocanera, Jorge (2011). *Sordomuda*, La Plata, Editorial Turkestán.
- Brizuela, Leopoldo (1993). “Historia de una manta de retazos”. *Hojas Selectas* 2: 8-9.

---

mantenía una estrecha relación con el grupo de poetas de Botella al mar (1946- ) fundada por Luis Seoane y Arturo Cuadrado.



- Bugnone, Ana (2013). "Poesía descentrada en los sesenta: el 'Grupo de los Elefantes'". *Boletín de Arte* 13: 1-5.
- Carrera, Arturo (comp.) (2001). *Monstruos. Antología de la joven poesía argentina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Chauvié, Omar (2015). "Las revistas murales como objeto cultural". Zubieta, Ana María y Crotti, Norma (comp.), *La literatura y el arte: experiencia estética, ética y política*, Bahía Blanca, Hemisferio Derecho: 33-40.
- Didi-Huberman, Georges (2005). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Dobry, Edgardo (2007). *Orfeo en el quiosco de diarios. Ensayos sobre poesía*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Duizeide, Juan Bautista (2013). "Fragmentos de una odisea". *Estructura mental a las estrellas* 5: 104-108.
- Eliot, T. S. (1959). *Sobre la poesía y los poetas*, Buenos Aires, Sur. Traducción de María Raquel Bengolea.
- Ferrero, Adrián, (2012). "Turkestan sigue siendo una bonita palabra". Disponible en: <http://www.tuertorey.com.ar/php/autores.php?idAutor=159>. Último ingreso 8/11/2021.
- Fondebrider, Jorge (comp.), *Tres décadas de poesía argentina (1976-2006)*, Buenos Aires, Libros del Rojas.
- Freidemberg, Daniel (2006). "Escuchar decir nada (una vieja respuesta nunca enviada y después notas, notas de las notas y algo más)". Fondebrider, Jorge (comp.), *Tres décadas de poesía argentina (1976-2006)*, Buenos Aires, Libros del Rojas: 143-184.
- García Gual, Carlos (2006). *Introducción a la mitología griega*, Madrid, Alianza.
- Halbwachs, Maurice (2011). *La memoria colectiva*, Buenos Aires, Miño y Dávila editores.
- Hernandorena, Agustín (2013). "Ortiz o los ojos puestos en el detalle". *Nexo. Artes y culturas* 1: 8-13.
- La poesía se hizo presente en las calles de la ciudad (1995). *El Día*, Sociedad, 9 de julio: 12.
- López Winne, Hernán y Malumián, Víctor (2016). *Independientes ¿de qué?: Hablan los editores de América Latina*, México D.F., Fondo de Cultura Económica.
- Maldonado, Nicolás (1993). "La lengua de los pájaros". *Hojas Selectas* 2: 12.
- Mallol, Anahí (2017). *Poesía argentina entre dos siglos: 1990-2015*, La Plata, Edulp.
- Mazzoni, Ana y Selci, Damián (2006). "De la cualquierización al texto". *El intérprete* 29. Disponible en: <https://web.archive.org/web/20070706154110/http://www.elinterpretador.com.ar/29/DamianSelciYAnaMazzoni-DeLaCualquierizacionAlTexto.html>. Último ingreso: 6/7/2023.





- Monteleone, Jorge (2018). "Poesía argentina, de la mirada corroída al relato social".  
Monteleone, Jorge (dir.), *Historia Crítica de la Literatura Argentina. Una literatura en aflicción (t. 12)*, Buenos Aires, Emecé: 419-476.
- Moreno, María (2018). *Oración. Carta a Vicki y otras elegías políticas*, Buenos Aires, Random House Mondadori.
- Moscardi, Matías (2016). *La máquina de hacer libritos. Poesía argentina y editoriales interdependientes en la década de los noventa*, Mar del Plata, Puente Aéreo.
- Nietzsche, Friedrich (1999). *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida (II Intempestiva)*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- Ohde, Pablo (2009). *panteo*, City Bell, Libros de la Talita Dorada.
- . (2013). *Obra reunida*, Buenos Aires, Paradiso.
- . (1993a). "El adjetivo y la poesía". *Hojas Selectas 2*: 10-11.
- . (1993b). "De cómo hemos dado en hacer los números uno y dos de esta revista". *Hojas Selectas 3*: 12-13.
- . (1993c). "Bastión poético". *Hojas Selectas 2*: 4.
- . (1993d). "El olvido de Anquenor". *Hojas Selectas 1*: 11.
- . (1993e). "Explicación". *Hojas Selectas 3*: 7.
- . (1993f). "Eurípides y la urgencia de Dios". *Hojas Selectas 2*: 14-15.
- . (1993g). "La ciudad sitiada". *Hojas Selectas 1*: 11.
- . (1993h). "De la leyenda". *Hojas Selectas 1*: 10.
- Ortiz, Lautaro (1993a). *A estas horas y en este día*, Buenos Aires, Ediciones La sociedad de los poetas vivos.
- . (1993b). "En donde se dice que la literatura no es un juego". *Hojas Selectas 3*: 16-17.
- . (1993c). "De regreso a la poesía". *Hojas Selectas 1*: 5.
- . (1994a). "Un querido pueblo a trasmano". *Hojas Selectas 4*: 11.
- . (1994b). "Las ocho puertas de la composición". *Hojas Selectas 4*: 24-25.
- . (2011). *Casa de tabaco*, La Plata, Editorial Turkestán.
- Pallaoro, José María (2014). "Néstor Mux, Setenta y uno", *Poesía La Plata*. Disponible en: <http://poesialaplata.blogspot.com/2016/10/nelstor-mux-setenta-y-uno.html>. Último ingreso 31/01/2023.
- Pino, Mirian (2017). "Memoria y literatura: habla la sordomuda en la poesía de Jorge Bocanera, Néstor Ponce y Enrique Lihn". *Amerika. Mémoires, identités, territoires* 16: s. p. *Prisma. Revista mural* (1922), 2, abril. Disponible en: <https://www.ahira.com.ar/ejemplares/prisma-2/>. Último ingreso 8/11/2021.
- Restany, Pierre (1995). "Arte guarango para la Argentina de Menem". *Lápiz 116*: 51-55.





- Ricoeur, Paul (2013). *La memoria, la historia, el olvido*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Rollié, Emilio (1993). "Sones del herrero". *Hojas Selectas* 2: 7.
- . (1994). "La edad de oro de la poesía". *Hojas Selectas* 4: 4-5.
- Rollié, Roberto (1994). "Barranca Yaco". *Hojas Selectas* 4: 16.
- Schanton, Pablo y Martelli, Ernesto (1996). "La naturaleza pide la palabra", *Clarín*, Suplemento Sí, 8 de marzo: 4-5.
- Svampa, Maristella (2001). *Los que ganaron: la vida en los countries y barrios cerrados*, Buenos Aires, Biblos.
- Traverso, Enzo (2018). *Melancolía de izquierda. Marxismo, historia y memoria*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Vanoli, Hernán (2010). "Sobre editoriales literarias y la reconfiguración de la cultura". *Nueva Sociedad* 230. Disponible en: <https://www.nuso.org/articulo/sobre-editoriales-literarias-y-la-reconfiguracion-de-una-cultura/>. Último ingreso 5/7/2023.
- Williams, Raymond (2009). *Marxismo y literatura*, Buenos Aires, Las cuarenta.
- Yuszczuk, Marina (2011). *Lecturas de la tradición en la poesía argentina de los noventa*, Tesis de doctorado, Universidad Nacional de La Plata.

### **Fuentes**

- Alfón, Fernando (2018). Entrevista realizada el 06 de abril.
- Ortiz, Lautaro (2019). Entrevista realizada el 18 de diciembre.
- Rollié, Emilio (2020). Entrevista realizada el 28 de enero.
- Ferrero, Adrián (2020). Entrevista realizada el 07 de febrero.