



Tavernini, Emiliano. "Poesía y derechos humanos en la Argentina de los noventa: la antología *El lenguaje de un gesto* (1993)".  
*Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, marzo de 2022, vol. 11, n° 24, pp. 52-63.

## Poesía y derechos humanos en la Argentina de los noventa: la antología *El lenguaje de un gesto* (1993)

Poetry and human rights in the Argentina of the nineties:  
the anthology *El lenguaje de un gesto* (1993)

Emiliano Tavernini<sup>1</sup>

ORCID: 0000-0001-7252-1102

Recibido: 12/12/2021 || Aprobado: 02/02/2022 || Publicado: 21/03/2022

### Resumen

Este artículo propone analizar textos poéticos de hijos e hijas de militantes políticos desaparecidos por el terrorismo de Estado que fueron escritos y publicados en el marco de los Talleres Creativos del Movimiento Solidario de Salud Mental (1982-1994), los cuales fueron pensados como un medio de elaboración terapéutica de ese duelo postergado que implica la desaparición forzada. Estos dispositivos de escritura colectiva se proponían romper con la inducción social, promovida desde el Estado, de que el genocidio era un problema íntimo y privado que las víctimas debían tramitar por su cuenta. En respuesta a esto el objetivo del equipo de psicólogos consistió en propiciar un contexto de apertura para que, mediante la expresión artística, pudieran compartirse memorias familiares con una comunidad reducida que había transitado experiencias semejantes.

### Palabras clave

Poesía argentina; hijos de desaparecidos; memoria; Derechos Humanos.

### Abstract

This article proposes to analyze poetic texts of the sons and daughters of political activists who disappeared due to State terrorism that were written and published within the framework of the Talleres Creativos del Movimiento Solidario de Salud Mental (1982-1994), which were thought as a means of therapeutic elaboration of that postponed mourning that involves forced disappearance. These collective writing devices were intended to break with the social induction, promoted by the State, that genocide was an intimate and private problem that the victims had to process on their own. In response to this, the objective of the team of psychologists was to promote an open context so that, through artistic expression, family memories could be shared with a small community that had undergone similar experiences.

### Keywords

Argentine poetry; childrens of the disappeared; memory; Human Rights.

<sup>1</sup> Profesor en Letras, Magíster en Historia y Memoria y Doctor en Letras por la Universidad Nacional de La Plata. Integra el Proyecto de Investigación "Violencia, literatura y memoria en el campo literario latinoamericano de las últimas décadas II", dirigido por la Dra. Teresa Basile y codirigido por la Dra. Miriam Chiani, radicado en el Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la UNLP. Docente del Taller de Lectura y Escritura de la Universidad Nacional de José C. Paz y del Seminario de posgrado "Literatura y Memoria" de la FaHCE-UNLP. <https://orcid.org/0000-0001-7252-1102>. IdIHCS-CONICET, UNPAZ. Contacto: [emilianotavernini@gmail.com](mailto:emilianotavernini@gmail.com)



## Introducción

“Es cordura ponerse lírico si la vida se pone fea”  
Martín Adán, *La casa de cartón*.  
(1928)

En 1982 un grupo de psicólogos y militantes del campo de los Derechos Humanos fundó el Movimiento Solidario de Salud Mental (MSSM), que estuvo integrado por Rosa Maciel, Juan Jorge Michel Fariña, Adriana Taboada, Susana Zito Lema y Victoria Martínez. Durante sus primeros años funcionó en colaboración con la Comisión de Familiares de Desaparecidos y Detenidos por Razones Políticas y contó con el asesoramiento de Fernando Ulloa, Tato Pavlovsky, Mimi Langer y Rolando Karothy. De manera semejante al Equipo de Asistencia Psicológica de Madres de Plaza de Mayo, fundado en 1979 por Lucila Edelman, Diana Kordon y Darío Lagos, se proponía atender la problemática específica de hijos e hijas de detenidos-desaparecidos desde un abordaje terapéutico grupal. Tuvo, sin embargo, una diferencia metodológica fundamental dada por la implementación de los Talleres Creativos Integrales.

Estos talleres se centraban en la utilización del juego y en técnicas derivadas del arte (plástica, teatro, música, literatura) encuadradas grupalmente. La hipótesis de trabajo consistía en que abrir un espacio de esa naturaleza contribuiría en sí mismo a la elaboración terapéutica “aunque no en el sentido de propender a una ‘cura’” (Morales y Becker 118). El arte y el juego no solo propiciaban el autoconocimiento de los integrantes, sino que también eran determinantes en la tramitación de un proceso de socialización, ante un contexto político que lo impedía. De hecho, el carácter creativo y no meramente reproductivo de estas actividades propiciaba la apertura a un proceso de memoria, si bien limitado al grupo, que posibilitaba contrarrestar el carácter adaptativo de aquello que Daniel Feierstein define como “procesos de desensibilización” (34) asentados en los pactos sociales renegatorios que se reproducen en las lógicas familiares como pactos denegatorios y clausuran las posibilidades de elaborar lo acontecido.

Precisamente, activar un proceso de memoria implicaba un ámbito de creación de sentidos a través de la simbolización y la metaforización de las vivencias, se buscaba así la articulación coherente de las experiencias pasadas en el presente. Los talleres abrieron la posibilidad de desarrollo de un grupo de pertenencia, donde la traumatización no fue vivida como estigma, y donde la necesidad de procesos de duelo en relación a los familiares de desaparecidos surgió desde la producción simbólica.

En este artículo nos interesa analizar la experiencia de investigación y terapia grupal llevada adelante por el equipo entre los años 1991 y 1993, con niños y adolescentes hijos de detenidos-desaparecidos cuyas edades oscilaban entre los 12 y los 24 años. El trabajo se realizó en conjunto con otras instituciones que llevaban adelante investigaciones semejantes en Chile, El Salvador y Guatemala, lo cual brindó a las reflexiones metodológicas y teóricas una perspectiva comparativa muy importante para abordar las particularidades propias de cada contexto.<sup>2</sup> Así, por ejemplo, el desarrollo de los Talleres Integrales, que en Argentina llevaba casi una década de funcionamiento, pudo ser adaptado por los especialistas guatemaltecos para el trabajo en comunidades campesinas.

<sup>2</sup> Integraban el equipo la Asociación de Servicios Comunitarios de Salud (ASECSA) de Guatemala, la Universidad Centroamericana José Simeón Cañas (UCA) de El Salvador, el Instituto Latinoamericano de Salud Mental y Derechos Humanos (ILAS) de Chile y el MSSM de Argentina. El mentor y coordinador de este trabajo iba a ser el psicólogo social español Ignacio Martín-Baró pero fue asesinado en El Salvador en 1989 en la denominada “Masacre de la UCA”.

Un aspecto relevante a destacar es el hecho de que la escritura de poesía no se encontraba previamente entre las técnicas de trabajo elaboradas por los psicoanalistas argentinos. En los Talleres creativos, la metodología del trabajo grupal giraba en torno a la construcción de collages, de máscaras, la utilización del psicodrama, del juego dramático o de las narraciones orales. La incorporación de la escritura de poesía provino, en cambio, de una demanda de los jóvenes. Los especialistas atendieron rápidamente a esta solicitud porque consideraban relevante la expresión artística ya sea en su manifestación verbal o no verbal, dado que generaba “un marco de potencialidad creativa que favorece procesos elaborativos” (Morales y Becker 146).

El pedido de incluir un taller de escritura poética por parte de los jóvenes argentinos, puede leerse como síntoma de la imposibilidad de encontrar contención o identificación dentro de un colectivo social más amplio que el familiar nuclear o el de los organismos de Derechos Humanos –en el caso de aquellos adolescentes que tuvieron posibilidad de entrar en contacto con los mismos–. Esta especificidad del caso argentino se asemejaba a lo que los investigadores encontraban en el trabajo con los adolescentes chilenos y contribuyó a delimitar en sus conclusiones la diferencia que se manifestaba entre los procesos históricos y sociales de los casos Centroamericanos –Guatemala y El Salvador– y los del Cono Sur. En Centroamérica las comunidades tribales originarias o la incorporación de los niños-adolescentes como milicianos en un contexto de Guerra Civil, posibilitaban un marco social más amplio para poder expresar lo que se pensaba o para transmitir las experiencias de violencia por las que se había atravesado.<sup>3</sup> Emiliano Bustos<sup>4</sup> que estaba vinculado desde 1984 al MSSM, analizó esta experiencia de la que formó parte y recordó que:

En lo personal, me era dado ingresar, por primera vez desde los largos años de la dictadura, a un espacio que me integraba social y humanamente. Por fuera de ese espacio, únicamente los organismos de derechos humanos habían logrado, para mi familia y para tantas familias, algo parecido a una integración, pero dentro de unos límites muy precisos. (Bustos 53)

En Argentina señalaba la psicóloga chilena Elizabeth Lira hacia 1991, luego del “show del horror”<sup>5</sup>: “El tema de los derechos humanos está siendo destematizado, está perdiendo el carácter de presión pública, y está quedando arrinconado cada vez más, pasando a ser una cuestión privada, de los familiares y de los directamente interesados en el tema” (16). Este

<sup>3</sup> Por otra parte, las identidades de los integrantes del Cono Sur se correspondían con familias de clase media urbana, alfabetizada, mientras que en los casos centroamericanos los grupos estaban conformados por integrantes de comunidades rurales y campesinas, con un alto índice de analfabetismo. Para estos grupos era más importante la narración oral durante el proceso elaborativo que la escritura, dado que esta práctica era asociada a las coerciones ejercidas por los Estados centralizados en contra de las comunidades indígenas.

<sup>4</sup> Emiliano Bustos es hijo de Iris Alba, artista plástica, encargada del arte de tapa de la editorial Sudamericana desde fines de los Sesenta hasta 1976 y Miguel Ángel Bustos, uno de los poetas fundamentales de la generación del Sesenta. Antropólogo, docente, también desarrolló una carrera en el periodismo gráfico, realizando críticas de libros para las revistas Panorama, Siete Días y los diarios La opinión y El cronista comercial. Ambos militaban en el Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT) y colaboraban en la revista Nuevo Hombre (1971-1974) dirigida por Enrique Walker, Silvio Frondizi y Rodolfo Mattarollo. El 30 de mayo de 1976 Bustos fue secuestrado en su domicilio y asesinado 20 días después en el operativo conocido como Masacre de Sarandí. Sus restos fueron identificados por el Equipo Argentino de Antropología Forense en 2014.

<sup>5</sup> La noción “show del horror” surge del debate que, ante las presentaciones mediáticas basadas en el hallazgo de cadáveres NN con el retorno de la democracia, mantuvieron determinados intelectuales, periodistas, artistas, políticos y miembros de los organismos de Derechos Humanos a principios de 1984. Oscar Landi e Inés González Bombal (1995) lo definieron como un fenómeno de ribetes desinformantes, basado en información redundante, macabra e hiperrealista de los descubrimientos de fosas anónimas.

fenómeno de la encriptación de las consecuencias del genocidio en la individualidad se vio reflejado en las estrategias de abordaje que diseñaron los propios profesionales de la psicología. Becker, Morales y Aguilar señalan que mientras los profesionales centroamericanos enfocaban su trabajo desde la psicología comunitaria, en el Cono Sur predominaba la individual. De ahí la importancia que tuvo para este grupo el concepto de “trauma psicosocial” propuesto por el psicólogo y sacerdote tercermundista Ignacio Martín-Baró, para quien el daño no quedaba solamente “causado y determinado por un proceso social, sino que se convierte en un aspecto de las relaciones sociales en las cuales se constituye y reconstituye permanentemente el proceso traumático” (Becker 73). Es decir que, según su perspectiva, el trauma no radicaría únicamente en un momento violento que irrumpe, sino que se produce en un contexto histórico y social y se cronificará y arraigará cada vez más si la situación social que lo origina no es modificada.

Este concepto se ofrecía a los profesionales como una posibilidad de sintetizar las dos metodologías de trabajo para abordar el problema de las “traumatizaciones extremas”, en las que el proceso macrosocial incidía sobre la patología, “no sólo como causante sino como elemento permanente de esa misma patología, motivo por el cual sería un error disociar desde lo conceptual el proceso sociopolítico y el sufrimiento individual” (Becker 77).

Por otra parte, el dilema en el que se encontraba la generación de hijos e hijas a fines de los Ochenta y principios de los Noventa, es decir, previo a la conformación del organismo de Derechos Humanos Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio (H.I.J.O.S.), se vivenciaba entre dos polos que se repelían y excluían al mismo tiempo: por un lado la forma de reintegrarse a la sociedad radicaba en considerar que “la violación a los derechos humanos y el daño es un problema de las víctimas, es un problema del ‘pasado’, que debe ser olvidado” (Morales y Becker 287), esta alternativa implicaba conflictos con el núcleo familiar, dado que en las experiencias represivas del Cono Sur este espacio se convirtió en el grupo de pertenencia fundamental, aunque reestructurado por el genocidio. A raíz de la estigmatización social y el aislamiento, los niños y adolescentes se veían imposibilitados de poder construir vínculos recíprocos con sus pares. En este sentido Morales y Becker destacaban la pesada sobrecarga que recaía en padres, tíos o abuelos, dado que eran factores casi únicos del proceso de individuación, pero también sobre los hijos cuando al interior de estas pequeñas organizaciones comunitarias, se quería ver en ellos a una generación de reemplazo de la de los padres.

Los psicólogos del proyecto destacaban en su investigación la importancia de reflexionar “sobre el riesgo de reproducir mandatos familiares, no desde los investigadores, sino desde las organizaciones de derechos humanos que pueden ver en este grupo, la generación de reemplazo para luchar por el proyecto frustrado” (155). Estos vínculos se vieron en varias polémicas que se dieron por ejemplo al interior de H.I.J.O.S. La Plata acerca de la injerencia o no de la Asociación Madres de Plaza de Mayo en sus decisiones (Cueto Rúa 85). Si bien estas cuestiones suelen ser mencionadas por lo general en la bibliografía específica (Da Silva, 2009; Bonaldi, 2006), otra pesada carga que recayó sobre la generación de hijos –que no aparece en dichos trabajos– fueron los deseos de propuestas políticas alternativas que proyectaban sobre ellos muchos coetáneos, no afectados de manera directa por la persecución o el asesinato de un familiar. Estas tensiones veremos reflejadas de manera recurrente en los poemas que analizaremos a continuación.

### **El pasaje del gesto a la poesía en una sociedad silente**

Entre el 15 y el 20 de diciembre de 1993, se presentó en la Facultad de Psicología de la UBA, en el marco del Seminario de cierre del proyecto de investigación realizado, la antología *El lenguaje de un gesto. Poemas, cuentos de jóvenes afectados por el Terrorismo de Estado en la*

Argentina, que recopilaba las producciones poéticas realizadas en el marco de los talleres. También se estrenó la obra *El tren de las 4 y 30*, un dispositivo poético-teatral que fue fruto del trabajo colectivo<sup>6</sup> dirigido por Esteban Costa, Coordinador del área de Talleres psicoasistenciales en el trabajo con niños y adolescentes del MSSM. Un rasgo fundamental para analizar las condiciones de producción de estos textos poéticos está dado por el hecho de que los terapeutas, al considerar que el desarrollo de la actividad artística podía tener un carácter elaborativo en sí mismo, ponían el acento en la verbalización a través de los materiales, sin hacer referencia explícita a las situaciones de violencia vividas. De esta manera, se promovía que al finalizar las producciones, las interpretaciones pusieran el foco en la obra artística, individual o colectiva y no en las biografías de cada tallerista. Se hablaba del genocidio y sus efectos a partir de lo que se podía analizar en los textos poéticos, sin solicitar a los hijos su testimonio. El lenguaje poético abría posibilidades de comunicar, pero no bajo los parámetros discursivos habituales que solían darse dentro de ese espacio “limitado”, tal como lo define Bustos, del movimiento de Derechos Humanos. Esto permitía:

tomar la palabra, volverla pública [...] sustraerse a las expectativas respecto del testimonio público, o incluso del testimonio en sede judicial, en los que tarde o temprano se ensayan explicaciones o se hacen rodeos para esquivarlas y sustraerse a ese imperativo. El poema, en cambio, puede prescindir de ellas. (Merbilhaá 9)

Merbilhaá advierte sobre la diferencia que la poesía establece con respecto a otros géneros como el teatro, la narrativa o el documental que están enmarcados por relatos de búsquedas, ensayos de explicaciones o intentos de reconstruir las circunstancias del secuestro y asesinato y de ordenarlas en causalidades, aunque sean intentos frustrados o que culminen en múltiples incógnitas. Entonces, retomando la demanda de incorporar la escritura poética por parte de los integrantes del taller, encontramos que esta respondió al menos a dos necesidades: por un lado romper con el aislamiento al que se los reducía y el silencio social respecto de lo ocurrido en el pasado reciente, la intimidad se abría en el poema a una comunidad –la del taller– que había atravesado experiencias de vida semejantes; mientras que la compilación de los trabajos en una antología cumplía con el deseo de poder llegar a lectores empáticos susceptibles de traducir las intensidades afectivas activadas por el poema en demandas políticas concretas.

Por otra parte, en el proceso de escritura se jugaba la posibilidad de elaborar una voz propia, un testimonio diferente al discurso público del movimiento de Derechos Humanos. *El lenguaje de un gesto* emerge con un nuevo lenguaje para el campo de los Derechos Humanos, a partir de dispositivos que ya eran comunes en la lucha de organismos como Madres o Abuelas, como por ejemplo la escritura de poesía. Esto se refleja también en el diseño: la portada del volumen inscribe su intervención en este sentido como continuidad y diferencia. Si tenemos en cuenta que el símbolo de Familiares eran las siluetas, la tapa, diseñada por Ernesto Arellano se inscribe dentro de ese universo simbólico a partir de la utilización de la técnica grafoplástica frecuente durante la educación preescolar, de pintarse las manos para dejar la huella en el papel. Estas huellas son todas de la misma mano derecha, pero varían en sus tamaños y disposiciones. Entre huella y huella aparecen versos, bocetos, la escritura (figura 1). Interpretamos que el gesto de Arellano apela a que la identidad, representada por las manos, debería intervenir, decirse para ser genuina y hacer sentido.

<sup>6</sup> De la escritura y la actuación se encargaron Ernesto Arellano y Emiliano Bustos, la música la compuso Mariano Camps y la escenografía estuvo a cargo de Mariana Brzostowski. Según Emiliano Bustos también colaboraron otros integrantes de los talleres: Jorge Condomí, Tania García Olmedo, Paula Eva Logares y María Julia Portas.

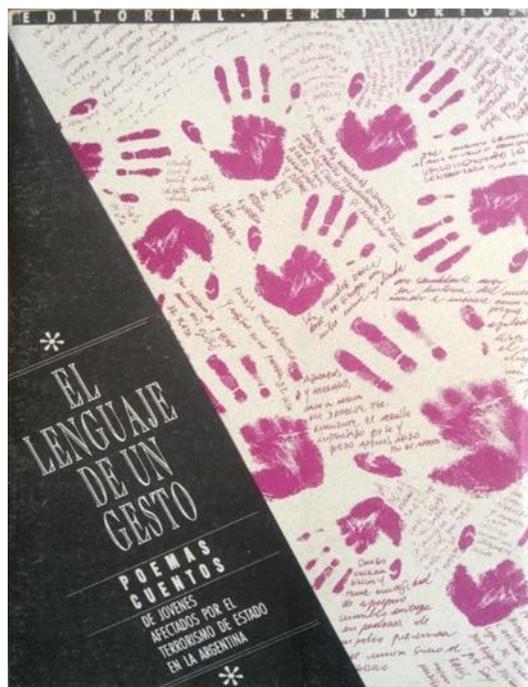


Figura 1: Detalle de tapa de *El lenguaje de un gesto* (1993).

En este sentido, cabe recordar la afirmación tajante de Bustos, según la cual: “La memoria de los hijos en Argentina nunca fue vicaria” (52). De la misma manera, en el prólogo que preparó para *El lenguaje de un gesto*, Juan Gelman puso especial énfasis en la diferencia discursiva propia de la generación de hijos e hijas, pero también en la especificidad de la poesía:

Se engañará quien suponga que todos los textos abordan directamente el tema de la desaparición, la cárcel y la muerte. En realidad, esos textos son los menos. Pero en todos planea la soledad que aquellas han causado en los autores y autoras, herencia ya indeleble [...] Los contenidos de la poesía son otros que los del discurso efectivo o ideológico, son sensibles y no meramente descriptivos, y el poema los acerca al lector sin necesidad de mencionarlos, tal vez porque lo único que afirma es una interrogación [...] Son textos rozados por el temblor de la poesía, que también es certeza de un vacío que procura incansablemente aferrar. (7)

*El lenguaje de un gesto* funcionó como proceso de culminación del proyecto del MSSM pero también como promesa o esperanza de una apertura a una comunidad más amplia, que trascendiera la propuesta inicial. El volumen está compuesto por textos de 19 autores:<sup>7</sup> dentro de la selección se encuentran 44 poemas, dos prosas poéticas, una narración, una carta y una reflexión que simula ser una página de diario íntimo.<sup>8</sup> Según Emiliano Bustos el criterio de selección de la antología fue pensado exclusivamente por los organizadores, a diferencia de *El*

<sup>7</sup> Participan Ernesto Arellano, Mariana Brzostowski, Alberto Miguel Camps, Mariano Camps, Raquel Camps, Ana María Coley, Julieta Colomer, Matías Eten (Emiliano Bustos), María Alejandra Álvarez García, Tania García Olmedo, Hugo Roberto Ginzberg, Yamila Grandi, Lucero Maturano, Camila Pedernera, María Julia Portas, Ana Sol Romero, María Eva Teberna y Natalia Vensentini.

<sup>8</sup> Si bien el título anuncia cuentos, hay uno solo de Mariana Brzostowski que podría ser considerado como tal. Dos textos narrativos son cartas privadas-públicas, una de María Julia Portas a su padre Horacio Osvaldo Portas, militante de las Fuerzas Argentinas de Liberación (FAL) que fue secuestrado el 15 de agosto de 1977, y otra de Natalia Vensentini dedicada a una compañera del taller.

*tren de las 4 y 30* que fue una experiencia casi autónoma originada en el poema sin título escrito a cuatro manos junto a Arellano e incluido en la antología.

En los textos de *El lenguaje de un gesto*, hallamos un ejercicio pleno de la autonomía en las reflexiones y elaboraciones realizadas por cada uno de los integrantes del taller. Así, por ejemplo, en “Dos y tres” Mariana Brzostowski<sup>9</sup> presenta una prosa poética, atravesada por procedimientos surrealistas, que parodian con humor<sup>10</sup> los discursos del campo de la psicología, es decir, el contexto en el cual se inscribe su propia producción:

Había una vez una vaca que se llamaba Yolanda argentina. // Era muy linda porque tenía tres patas y todas las demás tenían dos. // Tenía un andar muy especial. Andaba en arpeggio do, mi, sol y además era trifásica (del latín: tres patas). / Tenía una visión excelente porque era tridimensional (del griego: tres ojos) y cuando cagaba hacía las tortas más grandes del mundo pues era triánica (del egipcio: tres anos o ano contra natura) y era la vaca bisexual más conocida por las lesbianas, porque era tétrica (del musulmán: tres pares de tetas) y tripíjica (palabra no traducible al castellano). // Pero como era de esperarse, tanto la alabaron que entraron en conflicto, su yo, su super yo, y su mini yo (lógicamente tenía tres yo), conflicto agravado por un Edipo leve. (19)

Textos como el de Brzostowski evidencian que el fin de los talleres no era meramente utilitario, sino que el proceso de elaboración simbólica no estaba condicionado en absoluto, sino abierto a un ejercicio liberador y crítico.

En algunos poemas de la antología aparecen procedimientos de escritura que volveremos a encontrar en los poetas hijos e hijas que comienzan a publicar a partir de 2001. El texto de Brzostowski expresa un tópico común: la construcción de una voz que no se adapta a la heteronormatividad y manifiesta conflictos en la reconstrucción identitaria: “Mi sexo hundido: / en pudrición” (21). En un poema narrativo sin título de Ernesto Arellano<sup>11</sup> y Matías Etel (seudónimo de Emiliano Bustos), la indefinición genérica se erige en principio constructivo. El sujeto imaginario del poema expresa: “Todo tiene el prójimo clima omnívoro gaseoso / astral / de mis / senos / nunca / jamás / crecidos” (119), “y no diga señor la plasticidad de los relojes / enarbolando las tejas de mi clitoris inexistente” (122). El texto está habitado por una mezcla de voces que se embarcan en un viaje de visita al pasado, el cual subsiste en una casa llena de espejos y pasillos mortecinos. Al llegar a su destino se encuentran con una pregunta muy significativa: “¿Qué somos?” (122). Morales y Becker consideraban a estos devenires de género muy comunes en las producciones de los y las jóvenes que concurren a sus Talleres y lo atribuían a una de las consecuencias de las sociedades que atravesaron un genocidio, la manifestación de identidades fragmentarias.<sup>12</sup>

<sup>9</sup> Hija de Miguel Jacobo Brzostowski, obrero gráfico y militante de la Organización Comunista Poder Obrero (OCPO), fue secuestrado el 25 de octubre de 1976.

<sup>10</sup> Consideramos que la escritura de Brzostowski es un claro antecedente de *La princesa montonera. 110% verdad* (2012) de Mariana Eva Pérez.

<sup>11</sup> Hijo de Miguel Isidro Arellano, electricista, militante del Partido Revolucionario de los Trabajadores secuestrado el 12 de mayo de 1978, y de Graciela Movia, también militante del PRT presa en la cárcel de Devoto entre 1975 y 1981.

<sup>12</sup> Los ejemplos son varios. En el n° 5 de la revista de H.I.J.O.S. Córdoba se publicó un poema de Mariana Martellotto, nacida en el exilio mexicano de sus padres que también asigna otro género al yo lírico: “Memoria / Apéndice inútil / Molesta / Como piedra / en el zapato / Déjame caminar / aturdido / Tropezar mil veces / de la misma forma / Los recuerdos son navajas / que me queman / las sienes / Memoria / Adorno extraño / Déjame caminar / aturdido / tropezar mil veces / de la misma forma” (21).

Esta tendencia era percibida de manera nítida, según los terapeutas, con la técnica que denominaban “Construcción de máscaras”, en la que se pedía a cada integrante que diseñara una máscara con materiales a elección para que luego, con la máscara puesta, pudieran describir ese personaje al resto de los integrantes. En la presentación grupal de lo que había elaborado cada uno, se abría un espacio de diálogo e intercambio con el personaje que portaba la máscara. Allí se producía un fenómeno semejante al que rastreamos en los textos de Brzostowski, Bustos y Arellano, por ejemplo, una hija decía sobre su máscara: “No tiene nombre. Tiene cosas adentro, y tiene doble personalidad [...] no se sabe si es él o ella” (Morales y Becker 294). Unos años después, el personaje de Cadáver en *Punctum* [1996] de Martín Gambarotta,<sup>13</sup> también va a evocar una indeterminación semejante.

En “Solo frágil” Brzostowski expresa la imposibilidad de insertar el relato íntimo en una narración colectiva: “Mi voz muda que pide ayuda / a gritos / y estoy donde NINGUNO / puede llegar / soy inalcanzable, NADIE / puede tocarme” (21). De una manera semejante, Mariano Camps<sup>14</sup> atribuye el origen de esta situación a lo que delimita como su espacio de vida cotidiano: “Bs. As. Es un cáncer / que se agarra cada vez más a la memoria” (35), mientras que Hugo Roberto Ginzberg<sup>15</sup> en “Un café. Sólo una esquina” señala explícitamente la causa de ese malestar:

Y yo espero. / Espero un temblor. / O una mano que me saque de esta basura / en la que todos estamos / hundidos. / En la que todos estamos vivos. / Una vieja canción se sienta a mi lado / me saluda y me comienza a hablar. / Yo la oigo pero no la escucho. / Sus palabras suenan mientras mi mente vuela. / Aborto las palabras y mato los sonidos de esa / implacable mentira / que flota en el ambiente. / En ese ambiente donde un asesino queda libre. / Y los traidores también. / Mas un pobre muere / solo por querer vivir. (78)

La inducción social al silencio que estableció la dictadura como instrumento para evitar la inscripción social de los hechos que estaban ocurriendo (desapariciones, masacres, robo de bienes, etc.), dio lugar a la internalización social de olvidos selectivos que negaban la vigencia actual de lo ocurrido, así como sus implicancias en relación al futuro. En el contexto de los noventa, el poema de Brzostowski es testimonio de la soledad que experimentan los familiares, de la experiencia de sentirse “nadie” porque el grito es mudo si no se percibe su vibración. De esta manera, Rosa Maciel señalaba en el epílogo de la antología la importancia que tuvo la escritura y la publicación del libro para el grupo:

Fue así, a partir del acto creador que encontraron una manera alternativa de romper el silencio y el aislamiento del Terror de Estado y la impunidad. Las palabras y las imágenes (de encuentros y desencuentros, de dolores y esperanzas) contenidas en el presente libro, dejan de ser patrimonio privado [...] “El lenguaje de un gesto” es el pre-texto que se

<sup>13</sup> Hijo de Héctor Gambarotta, economista y militante de Montoneros. La familia se exilia en Inglaterra en 1976, tras la publicación de un pedido de captura del padre por parte del gobierno dictatorial.

<sup>14</sup> Hijo de Rosa María Pargas y Alberto Miguel Camps, ambos militaban en Montoneros. El 16 de agosto de 1977 Camps murió en un enfrentamiento y Pargas fue secuestrada.

<sup>15</sup> Hijo de Aída Leonora Bruschestein, docente, y Adrián Saidón, ambos militantes del Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT). Su madre fue secuestrada y asesinada durante el asalto al Batallón de Monte Chingolo en diciembre de 1975 y su padre fue asesinado el 24 de marzo de 1976. Sus tíos Irene Bruschestein, artista plástica, y Mario Ginzberg, maestro mayor de obras, también militaban en el PRT y lo inscribieron como hijo propio dada la persecución que comenzaba a desplegarse sobre la familia, ambos fueron secuestrados un año después, el 11 de marzo de 1977. Desde 1996 Hugo reclama al Estado argentino recuperar el apellido de sus padres biológicos.

apropia de la poesía e intenta dejar una huella, una presencia allí donde se pretende borrar toda señal de memoria colectiva. (125)

A su vez, en el poema de Camps citado se produce una inversión muy significativa. Se recupera la metáfora del cáncer que remite al discurso organicista y biologicista de la dictadura cívico-militar para aludir al tumor maligno que se encuentra enquistado en la memoria social como secuela del genocidio. Los poemas antologados, al igual que algunos de los publicados en los recordatorios-solicitadas también hacían uso de esta ambivalencia de algunas palabras que llamaban la atención por su remisión a la dictadura. Por ejemplo, Julia Colomer<sup>16</sup> manifestaba el deseo de desaparecer: “Hay veces que quiero llorar / Hay veces que estoy tan triste... / Hay veces que quiero escapar / Hay veces que necesito gritar, / y luego volar / volar y flotar / desaparecer” (53); Yamila Grandi<sup>17</sup> en un poema titulado “En una de esas caminatas porteñas” describe un paisaje no visible pero real, que remite a las imágenes de una infancia marcada por la represión: “Entre fosas interminables / y fisuras desmedidas / de piedra y de vidrio / de pisadas y gritos / corremos, gateamos, / pedimos, suplicamos” (82). “Réquiem” de Tania García Olmedo es un testimonio de la tierra arrasada que dejó la dictadura y de las representaciones de Madres de Plaza de Mayo como símbolo de la resistencia a la impunidad: “Ruinas quemadas / olor a muerte / y un velo de dolor / cubriendo el cielo / La plaza hecha cementerio / y tú, amor, / llorando en el centro” (71).

Sin embargo, en otros casos, el juego polisémico está puesto en función de encriptar lo más íntimo para sacarlo así al exterior con cierto resguardo, por la vulnerabilidad a la que se expone la autora. Raquel Camps escribe en el poema “Nos han robado una rosa”:

Nos han robado una rosa / quién fue el malvado que la arrancó, / y la encerró en la celda; / porque a la fuerza llaman razón. / la cuidan con metralas, / altas murallas detrás del sol, / y vive del silencio / que esconde adentro de su gran valor // ¡rosa!...flor entrerriana, / mi linda hermana ¿cómo estarás? / ¡rosa!...pequeña rosa / que te arrancaron por tu ideal. // la vida ha preguntado, / en qué senderos la puede hallar, / y el pueblo ha contestado / busquen las flores... que habla de pan. // flor marchitada; rosa privada / de amor y luz, por darle todo al mundo / te aprisionaron la juventud. (41)

El nombre de la madre se recupera y se reivindica en clave, sin mayúsculas. Al mismo tiempo, la pregunta “¿cómo estarás?” expresa el estado de latencia y espera constante que implica la figura de la desaparición forzada y que Teresa Basile ha definido como la instancia de la “orfandad suspendida” (131), que rastrea en distintas escenas de la narrativa de hijos. En Ernesto Arellano la encontramos formulada como paradoja: “se queda tu rostro / tan lejos que la apariencia me desmaya / También te imagino muerto / Qué dolor es ese que me asegura la distancia / No te pregunto ya queda flotando” (12). En el poema, la vida, como sinónimo de los hijos, necesita más información para poder salir del estado de incertidumbre que genera la tecnología de poder desaparecedora: “Te me vas convirtiendo / En nebulosa. / En un montón de aire. / De silencio / En un río perdido / Sin distancia y sin destino / Ya sos eso sagrado y

<sup>16</sup> Hija de Roberto Colomer, pediatra y Concejal peronista del FREJULI en Villa Carlos Paz y de Cristina Margarita Fernández, socióloga. Ambos militaban en el Peronismo de Base y fueron secuestrados el 20 de mayo de 1977 en Mar del Plata.

<sup>17</sup> Hija de María Cristina Cornou y Claudio Nicolás Grandi, ambos militantes del Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT). Fueron secuestrados el 22 de junio de 1976 en Paso del Rey, Cornou estaba embarazada de cuatro meses, Abuelas de Plaza de Mayo busca un hermano o hermana de Yamila nacido o nacida en diciembre de 1976.

misterioso / Que apenas se lo nombra [...] Ya estás fuera del mundo / Fuera de la vida y de la muerte, / Del sueño, del sonido / Y de la sombra / Ahora sos una esperanza” (45) escribe María Marta Coley<sup>18</sup> desplazando la figura del padre al futuro.

En este poema de Coley encontramos una elaboración de la memoria de la militancia de los setenta, susceptible de ser comparada con la idea de memoria obrera que expone Karl Marx en *La guerra civil en Francia*, a propósito de la Comuna de París como símbolo, memoria y ejemplo de las luchas por venir. Más allá de la derrota, que en sus análisis previos el filósofo alemán vaticinaba: “la gran medida social de la Comuna fue su propia existencia, su labor. Sus medidas concretas no podían menos de expresar la línea de conducta de un gobierno del pueblo por el pueblo [...] El París de los obreros, con su Comuna, será eternamente ensalzado como heraldo glorioso de una nueva sociedad” (s/p). De una manera semejante, en el poema de Coley, la figura de su padre como metonimia de la generación del setenta en tanto esperanza, se convierte en memoria actuante de la revolución futura, es un pasado del futuro, no una pesada carga “reaccionaria” como la concebía el mismo Marx en *El 18 Brumario de Luis Bonaparte*: “la tradición de todas las generaciones pasadas pesa como una pesadilla sobre el cerebro de los vivientes” (19), sino una memoria emancipadora, que en un contexto de derrota y repliegue permite pensar que todavía hay otras vidas posibles de ser vividas.

Los poemas antologados construyen una memoria propia, contrahegemónica: la de los asesinados que el Estado pretende mantener anónimos bajo la figura abstracta del desaparecido, perpetuando el discurso dictatorial. Si bien no encontramos en estos textos una reivindicación de la militancia de los padres, como sucederá en muchos casos luego de la irrupción de H.I.J.O.S. en la escena pública, sí leemos en cambio un ejercicio de reconstrucción de memorias en tiempos de derrota desde la reivindicación del apellido. La propia diagramación del libro parece acompañar materialmente esta búsqueda, al destinar una página al nombre de cada uno de los autores.

De los talleristas antologados entonces, prácticamente la mitad ha desarrollado con posterioridad una trayectoria específica en el campo artístico. En poesía, Emiliano Bustos y Tania García Olmedo se encuentran elaborando obras destacadas. Se advierte así que las actividades favorecidas por un grupo de contención, al recurrir al arte como instrumento terapéutico, propiciaron construcciones identitarias que encontraron en la escritura tanto un espacio de búsqueda, como una elaboración colectiva de las experiencias familiares. Bustos firmaba con un seudónimo (Matías Eten) que remitía a *Martín Edén* [1909] de Jack London, texto autobiográfico que se inscribe no casualmente en la tradición de los *Künstlerroman*. Dentro de los participantes, algunos conscientemente trascendieron el proceso elaborativo de la propuesta y comenzaron a indagar en la escritura como oficio o vocación. Casi treinta años después, resulta muy significativo volver a estos poemas porque encontramos allí elaboraciones incipientes de una estética que los poetas desarrollaron posteriormente.

## Conclusiones

En la antología *El lenguaje de un gesto* la poesía se encuentra atravesada por los procesos de la memoria, los mecanismos de ruptura y negación presentes en las prácticas poéticas que se desarrollan por fuera de los circuitos restringidos del campo de la poesía, intervienen en la

<sup>18</sup> Hija de Manuel Coley Robles, obrero de origen catalán. Era delegado sindical de la fábrica de vidrios Rigolleau y como sucede con varios casos de militancias obreras, algunos testimonios lo ubican encuadrado dentro de la Juventud Trabajadora Peronista (JTP), mientras que otros señalan que era militante del Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT). Fue secuestrado el 27 de octubre de 1976.

creación de nuevos lazos comunitarios, a la vez que constituyen “vectores de memorias” (Rousso)<sup>19</sup> específicas, afectivas, que desinstrumentalizan la acción comunicativa. Posiblemente, el exilio experimentado en la lengua como resultado de una búsqueda estilística y formal, produce en los lectores gestos de empatía, de acercamiento, permitiendo experimentar otra dimensión del tiempo, no lineal, contrahegemónica y sagrada, en la medida en que acerca a la comunidad mediante diversos rituales más o menos codificados. Así, trae al presente a quienes ya no pueden testimoniar “reacomodan[do] el mundo a una percepción reactualizada” (Genovese 19).

De esta manera, intentamos señalar algunas de las posibilidades expresivas que la generación de hijos e hijas encontró en los usos ampliados de la poesía con un largo arraigo en la cultura de izquierda y del movimiento de Derechos Humanos. Los usos circunstanciales de este dispositivo vinculado al orden de la intimidad, una vez que se hace público, expresa los elementos que configuran las estructuras de sentimiento de un determinado momento sociohistórico o incluso lo exceden. En el caso de la antología, se produce una interacción dinámica mediante la escritura, entre un sujeto que modifica creativamente su organización personal e identitaria a través de la interpretación de las experiencias propias y las de su grupo social de referencia –el movimiento de Derechos Humanos–; y un marco social de la memoria que incorpora significados activos de la experiencia organizada por el poeta, que no pueden ser comunicables de otro modo. Amelia Zerillo se refiere a este tipo de prácticas de escritura como “escrituras reparadoras”, las cuales se caracterizan por tener un origen en el efecto perlocutivo que enunciación y enunciado producen en el sujeto: “escribir –en este tipo de práctica– es una forma de detenerse, de cobijarse en la propia interioridad, de volver a ponerse en pie reconstruyendo el tejido de las experiencias de modo significativo” (83). Tras el análisis que Zerillo realiza de los Talleres de escritura de Madres de Plaza de Mayo, concluye que la necesidad de esta práctica reparadora se funda al menos en cinco motivos: permite constituir un espacio propio; mediante el autoconocimiento fortalece la estima individual y grupal; habilita una reconfiguración de la propia experiencia; repara socialmente la propia imagen, la del grupo en el que se referencia, así como también la figura de los detenidos-desaparecidos y posibilita la elaboración del duelo (Zerillo 89). De esta manera, encontramos en los poemas publicados por hijos e hijas en la antología, la conformación de comunidades volátiles, azarosas, que configuran un archivo de memorias generacionales, antes de la conformación de H.I.J.O.S., pero también durante y después. Coinciden en la extracción de esa piedra de la locura, de ese archivo intangible compartido, que vuelve a decirse en su imposibilidad, la vivencia y las memorias de una generación atravesada por el genocidio, que dialoga con las ausencias y encuentra en la elaboración memorística y el trabajo sobre el lenguaje, medios para articular intervenciones político-estéticas cercanas en su desemejanza.

## Obras citadas

Basile, Teresa. *Infancias. La narrativa argentina de HIJOS*. Eduvim, 2019.

Becker, David. “Trauma, duelo e identidad: una reflexión conceptual”. *Trauma psicosocial y adolescentes latinoamericanos: Formas de acción grupal*, comp. por David Becker et al., LOM, 1994, pp. 67-104.

<sup>19</sup> Henry Rousso (2012) propone el concepto de “vectores de memoria” a raíz de la constatación de que las representaciones del pasado no admiten ningún límite para su manifestación como sí lo supone la idea de “lugares de memoria” de Pierre Nora; estas pueden adquirir la forma de conmemoraciones, películas, novelas o incluso la misma actividad del historiador.

- Bonaldi, Pablo. "Hijos de desaparecidos. Entre la construcción de la política y la construcción de la memoria". *El pasado en el futuro: los movimientos juveniles*, comp. por Elizabeth Jelin y Diego Sempol. Siglo XXI, 2006, pp. 144-184.
- Bustos, Emiliano. "El tren de las 4 y 30: lejana, temprana memoria", *Aesthetika. Revista Internacional sobre Subjetividad, Política y Arte*, 14 (1), 2018, pp. 43-56.
- Cueto Rúa, Santiago. *Nacimos en su lucha, viven en la nuestra. Identidad, justicia y memoria en la agrupación H.I.J.O.S. La Plata*, Tesis de Maestría en Historia y Memoria, Universidad Nacional de La Plata, 2009.
- Da Silva Catela, Ludmila. *No habrá más flores en la tumba del pasado*. Ediciones Al Margen, 2009.
- Feierstein, Daniel. *Memorias y representaciones: sobre la elaboración social del genocidio*. Fondo de Cultura Económica, 2012.
- Gambarotta, Martín. *Punctum*. Vox-Mansalva, 2011.
- Genovese, Alicia. *Leer poesía. Lo leve, lo grave, lo opaco*. Fondo de Cultura Económica, 2011.
- Gianoglio Pantano, Luciana. "Los exiliados en la justicia transicional argentina: Una aproximación a perspectivas y debates respecto al exilio", *I Jornadas de Trabajo sobre Exilios Políticos del Cono Sur en el siglo XX*, Universidad Nacional de La Plata, 2012.
- Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI, 2002.
- Lira, Elizabeth. "De la solidaridad a la reparación social". *El sur también existe*, comp. por Carlos Etchegoyhen, Kairos, 1991, pp. 7-33.
- Martelotto, Mariana. "Sin título", *H.I.J.O.S. Córdoba*, 5, 2000, p. 21.
- Marx, Karl. *El XVIII Brumario de Luis Bonaparte*. Editorial Claridad, 1928.
- \_\_\_\_\_. *La Guerra Civil en Francia*. Marxist Internet Archive, 2001. Recuperado de: <https://www.marxists.org/espanol/m-e/1870s/gcfran/index.htm>
- Merbilhaá, Margarita. "Componer una vida-sin. Poesía y ausencia en la escritura de Alejandra Szir y María Ester Alonso Morales". *Poesía, desaparecidos y posmemoria*, comp. Rike Bolte, Iberoamericana Vervuert (En prensa).
- Morales, Germán. "Metodologías de trabajo grupal". *Trauma psicosocial y adolescentes latinoamericanos: Formas de acción grupal*, comp. por David Becker et al., LOM, 1994, pp. 279-304.
- \_\_\_\_\_. y Becker, David. "Adolescencia, trauma e identidad". *Trauma psicosocial y adolescentes latinoamericanos: Formas de acción grupal*, comp. por David Becker et al., LOM, 1994, pp. 105-158.
- Movimiento Solidario de Salud Mental. *El lenguaje de un gesto. Poemas y cuentos de jóvenes afectados por el terrorismo de Estado en la Argentina*. Territorios, 1993.
- Rouso, Henry. "Para una historia de la memoria colectiva: el post-Vichy", *Aletheia*, 3(5), 2012.
- Tavernini, Emiliano. "Poesía crítica o espectáculo cortesano: Entrevista a Emiliano Bustos". *Escrituras en voz: Conversaciones sobre literatura argentina*, comp. por Miriam Chiani, Universidad Nacional de La Plata, pp. 59-82.
- Zerrillo, Amelia. "Escritura reparadora: el caso de las Madres de Plaza de Mayo", *Traslaciones. Revista Latinoamericana de Lectura y Escritura*, 1(2), 2014.