

LA MEMORIA, ESE INSTANTE EN LA POESÍA DE FRANCISCO GARAMONA

THE MEMORY, THAT INSTANT IN THE POETRY OF FRANCISCO GARAMONA

Resumen

El objetivo de este escrito es inscribir la poesía de Francisco Garamona en la aparición de la literatura de hijos de detenidos desaparecidos de la última dictadura cívico militar empresarial eclesial de 1976 en Argentina, corpus poético multiforme consolidado desde la segunda década del siglo XXI. En toda la poesía de hijos, la filiación se instituye en centro y proyecto de escritura y se aúna a la presencia de la figura del desaparecido, con acento en la imagen fantasmal de la familia. En Garamona, la filiación es trabajada en una línea difusa que hace estallar el yo lírico; en función de esta dimensión mestiza tradiciones estéticas, que se constelan en torno al neobarroco. La memoria del yo opera como centro irradiador de la vivencialidad filial. En este estudio me centraré en la producción poética de Garamona desde el 2010 en adelante.

Palabras clave: Memoria; Fantasma; Literatura; Garamona

Abstract

The objective of this writing is to inscribe the poetry of Francisco Garamona in the appearance of the literature of the children of disappeared detainees of the last ecclesial civic-military-business dictatorship of 1976 in Argentina, a multiform poetic corpus consolidated since the second decade of the 21st century. In all the poetry of children, the filiation is established in the center and writing project and is added to the presence of the figure of the disappeared, with an accent on the ghostly image of the family. In Garamona, filiation is worked out in a fuzzy line that makes the lyrical self explode; based on this mestizo dimension aesthetic traditions, which are constellated around the neobarroco. The memory of the I operates as the radiating center of the filial experience. In this study I will focus on Garamona's poetry, most of which was published from 2010 onwards.

Keywords: Memory; Phantasma; Literature; Garamona

Introducción

El objetivo de este escrito es inscribir la poesía de Francisco Garamona en la aparición de la literatura de hijos de detenidos desaparecidos¹ de la última dictadura cívico militar empresarial eclesial de 1976 en Argentina, corpus poético consolidado desde la segunda década del siglo XXI. En dicho corpus, en pleno desarrollo, es posible advertir tonos diferentes, ya sea por la presencia de poéticas documentales² con acento en la figura del padre y el testigo en sus diversas modalidades (Axat, 2018) o porque la presencia de una poesía lírica como la de Francisco Garamona convoca a un yo poético que disuelve el referente. En toda la poesía de hijos, la filiación³ se constituye en centro y proyecto de escritura que puede vehicular un cuestionamiento al Estado de ayer y hoy como la formación “Salvaje” en La Plata o en la producción cordobesa de Gonzalo Vaca Narvaja y Sergio Schmucler⁴. Asimismo, la filiación se aúna a la presencia de la figura del desaparecido y en la imagen fantasmal de la familia. En nuestro autor, la filiación es trabajada en una línea difusa a partir del mestizaje de tradiciones estéticas, como el gótico, el surrealismo, entre otras, que se constelan en torno al neobarroco. Dichas tradiciones potencian superposiciones de planos lírico-narrativos a partir de los cuales el yo recupera fragmentos experienciales a modo de desgarramientos continuos de la materia poética por donde transita la memoria. En este estudio me centraré en la poesía de Garamona que en su mayoría fue publicada desde el 2010 en adelante.

En la producción de hijos advierto herencias de la poesía argentina y de otras literaturas como observaremos más adelante; poesía cuyo trabajo con el duelo vertebró la articulación entre la memoria y el fantasma. La perspectiva de Jorge Monteleone en su texto *El fantasma de un nombre. Poesía, imaginario, vida* (2016) es particularmente importante para poder comprender la primera persona que organiza la arquitectónica poética de los hijos cuando expresa:

Desde la poesía romántica hasta la poesía actual, esta especie de fantasma huido, sin lugar, que es el yo, atravesó decenas de roles posibles: desde la impregnación excesiva hasta la multiplicidad, desde la impersonalidad hasta la desaparición, desde la elisión-en favor de su objeto-hasta la estentórea magnificación-que desautoriza el mundo. La pregunta por el yo del poema lírico en un conjunto de textos poéticos supondría advertir su variable representación en una serie temporal. (Monteleone, 2016, p. 11)

La reflexión del autor es interesante a los fines de problematizar los grados de identificación del yo poético con los diferentes autores-hijos. Esta dimensión se complejiza aún más por las opciones de tradiciones estéticas en las que las diferentes producciones pueden inscribirse. La poesía documental posee un diálogo con el referente extra textual en el que la vida del autor y la filiación es central; pero también es posible advertir líneas poéticas relacionadas con otras estéticas en que la opción es disolver el yo y/o convertirlo en proyecto de escritura, en el cual el referente queda obliterado. Al enmarcar la poesía de Garamona en clave de memoria, la dictadura argentina es supeditada a un yo en plena construcción escrituraria donde ninguna dimensión le antecede como soporte. Sin embargo, sostengo que esta operación es otra vía de hacer memoria, ya que el autor construye una zona de visibilidad en la que la primera persona singular y/o voz colectiva emergen en medio de un fuerte proceso de fragmentación como ocurre con los cuerpos, el espacio, las historias que se dejan ver en retazos.

La obra de Garamona, que despunta en el nuevo milenio al unísono con los otros hijos⁵, hunde sus raíces en el diálogo con poéticas en el cual sobresale el cultivo del instante. Esta poética está constituida por una conjunción de fintas entre las que me interesa destacar la constelación de imágenes de la memoria; dicha constelación son ases claroscuros desenterrados en el territorio de un pasado que el acto de lectura presentiza. Considero las imágenes a partir de la tradición benjaminiana, como ensambles de tiempos⁶ que iluminan un presente de peligro.

Así, la poesía neobarroca o neobarrosa de Garamona se monta en tradiciones como la neogótica, el surrealismo hasta un neoromanticismo⁷ que podría definir del instante y de las cosas, e incluso acude a lo que la crítica Alicia Genovese (2015) considera la poética opuesta a la del neobarroco, es decir, la poesía objetivista, como su poemario *Odio la poesía objetivista* (2016). Pero no olvidemos que el neobarroco suele montarse sobre tradiciones estéticas que provienen de cuños diversos hasta contradictorios.

En esta conjunción cabe advertir una fuerte inscripción del tema de la muerte a partir del fantasma, la calavera, el esqueleto, los cuerpos desintegrados, el espejo, el cementerio de provincia, los cuales son recuperados por el yo poético para construir una escritura de la memoria. Esta opera como una máquina de recordación hecha de nombres de familiares y de amigos; los recuerdos configuran lugares de provincias como Entre Ríos, la costa argentina o Córdoba. Asimismo, en textos recientes como

Odio la poesía objetivista(2016) o *Para siempre* (2020) se hace visible una nueva filiación padre-hijos en las cual la primera posición es la que ocupa el yo.

Las anécdotas que estructuran el proyecto de escritura de Garamona, a mitad de camino entre la contemplación real o inducida por los alucinógenos, como en *Nuestra difícil juventud* (2013),son organizadas en largas tiradas de versos; otro ejemplo de esto es *Neón sobre las nubes* (2012), poemario en el cual se vincula el instante, a experiencia sicodélica y el onirismo. Garamona les confiere permanencia a esos tímidos fragmentos de experiencia vivida por el yo poético que en un número nada menor de textos es compartida con sus amigos como en *Odio la poesía objetivista*(2016). En “notas del autor”, ubicada al final de este poemario, manifiesta que los textos fueron dictados y acompañados por un conjunto de amigos; en algunos de los poemas el estilo conversacional vertebrada una memoria compartida con los amigos, hermanos y hermanas, tal es el caso *Nuestra difícil juventud* (2013)y en *La leche vaporosa*(2016)⁸.

Otro de los aspectos sobresalientes en la poesía garamoniana es el tono distintivo acerca de la experiencia sociohistórica y la memoria, cultivado con respecto a la poesía de la mayoría de hijos. Infiero que la cita de Monteleone, reproducida más arriba, habilita a problematizar su poética como un *impasse* con respecto al referente ya que, en una primera lectura, solo es posible avizoraratisbos de tiempos lejanos, rápidamente experimentables, pasibles de ser vinculados con la experiencia de la violencia de la última dictadura militar argentina⁹. Pero Jacques Rancière, en *Política de la literatura*(2011) y en *El reparto de lo sensible*(2015), complejiza la relación literatura y política, literatura e historia; lo político pensado desde la literatura se configura en su existencia misma, más allá de la apelación referencial. La poesía de Garamona, entonces, es un cúmulo de experiencias del yo poético que de por sí es política y en la cual la memoria es trabajada desde las citadas tradiciones. Su poesía se nutre de líneas estéticas consagradas y reconocibles tal como lo ha manifestado en diversas entrevistas; además es editor y músico, profesiones nada menores para entender su lugar en el circuito cultural.

A fines de los años 90, Garamona conoció a Washington Cucurto y, a través de él, a la editorial Deldiego, uno de los primeros sellos de poesía que comenzó a publicar a la llamada Generación del 90. En el 2000 salió su primer libro, *Parafern*, y en 2001, *El verano*. Ambos fueron reunidos junto a otras plaquetas en *Cuaderno de Vacaciones*, en el 2003 por editorial Siesta. Y luego publicó en otros sellos de Buenos

Aires, Rosario, Bahía Blanca, Chile, Colombia y Guatemala. Si bien es un poeta vinculado con la generación del 90, no es fácil emparentarlo con esa vertiente poética, negada a la lírica, cercana a los materiales, los objetos, la realidad. Su poesía es lírica, está hecha de imágenes donde lo real es relevado a través de ecos que suscitan un cúmulo de sensaciones o encadenamientos de una recordación liminar entre el sueño y la evanescencia. En una entrevista realizada por *Página 12*, ante la pregunta sobre cómo piensa la poesía de los 90, Garamona responde:

Yo empecé a editar en el 2000, así que en rigor no soy de esa generación. Pero además los temas míos son distintos. Porque la mía es más una poesía de la mente o de las sensaciones, más psicodélica o lírica, de los árboles. Viene por otro lado. Si bien en ese momento leía a todos mis amigos, todo lo que se publicaba en esa época. Cuando empecé, el neobarroco estaba refuerte. Y mi primer librito tiene algo de eso. En ese momento leía a Perlongher y leyendo eso se te pega un poco la musiquita. Osvaldo Lamborghini, Emeterio Cerro, los libros neobarrocos de Arturo Carrera. Pero creo que mi poesía es realista, o un poco surrealista. Me gusta más la poesía de la imaginación que la de la descripción de lo cotidiano; si bien mis poemas son narrativos, me gusta la fuga hacia lo otro. Una construcción de lenguaje, algo así como una vida paralela de las cosas. (Entrevista en Suplemento Radar, *Página 12*, domingo 29 de junio del 2014)

Dicha perspectiva es importante a la luz de incursionar por su escritura y auscultar los matices de la memoria que, si bien son reconocibles en el mestizaje de tradiciones, la voz singular del sujeto poético se aleja, por ejemplo, del tono jocoso que suele desplegar el neobarroco de Néstor Perlongher. La primera persona es, en pasajes nada menores, dramática, es decir, una conversación interna con una multitud de presencias a partir de las cuales se advierten atisbos de una memoria íntima, personal e indisolublemente histórica; un ejemplo elocuente es “Suma de emociones”, de *Odio la poesía objetivista*: “Diego cuando llegaba/ a su casa al amanecer,/después de alguna/de esas fiestas extendidas/mordía una pastilla/como un montonero/ingiriendo su dosis de veneno/para no ser capturado vivo” (Garamona,2016, p.27). Es relevante señalar cómo el autor trabaja irónicamente el pasaje vital y mental de Diego en el discurso del yo poético; son juventudes con dos experiencias diferentes: la generación del 70 y la contrainsurgencia montonera¹⁰, y Diego que cuenta por 70 los nombres de las jóvenes con las que fantasea. La poesía de Garamona es de les hijes, de les padres, de les amigues configurados a partir de pequeñas anécdotas, tal como ocurre la escritura del poema “Canción del esqueleto”, del mismo poemario, cuyo tono satírico burlesco alude a la violencia; así la denuncia es desplazada para potenciar una anécdota mínima entre el yo, un amigo y un tío policía. La historia que vertebra el

poema hace emerger una escena a modo de simulacro de la violencia estatal en la figura del tío y en la escenificación del enterramiento:

Una noche/estrellada/en que/ hablábamos/de chicas/le mostré/un revólver/que le había/robado/al hijo/de puta /de mi tío/Ricardo/y él al/agarrarlo/sin querer/me mató./Y se/ultra/asustó/y corrió/ hasta/sucasa/a buscar/una pala/para/enterrar/mi cuerpo/bajo un/duraznero/que creció/con los años/pero que nunca/dio frutos/ya que/los duraznos/siempre/se pudrían/antes de/madurar.(Garamona,2016, pp. 42-43)

El enunciado “me mató” que puede ser asociado a la línea fantástica o zombie de los muertos-vivos, es elocuente porque puede ser leída como la presencia de desaparecer y regresar para contar. No menos importante es “Nuestro secreto”, en el cual el yo expresa: “Odio la poesía objetivista/Porque siempre pinta una escena/que está predeterminada (...) Yo en vez de vivir escribí que vivía” (Garamona, 2016, p. 16). Estos versos intensifican a modo de manifiesto la posición frente al referente en la poesía de Garamona; dicha dimensión se asienta en el contragolpe producido entre escenas de una apacible juventud, como el poema “Canción del esqueleto”, para culminar con la imagen del muerto que habla encarnado por el yo poético.

Los fantasmas de Garamona

La calavera/ el corazón secreto

(Borges, 1975)

Una extensa bibliografía crítica acompaña la labor de los organismos de DDHH en Argentina con respecto al nacimiento, gestión y difusión de los crímenes de Estado y la restitución de restos de treinta mil desaparecidos y la búsqueda incesante de los otrora niños sustraídos. Así, los trabajos de la memoria sociocultural y la agenda de derechos humanos se evidencian como modelos en plena construcción siendo Argentina un ejemplo a seguir en el mundo. Desde 1995 del siglo XX, los hijos tomaron las calles e hicieron suya la palabra; primero fueron los escraches¹¹; luego aquella emerge en el campo literario. Este comienza a repensar los límites entre el testimonio, la novelización y la poesía¹²cuyo abanico de posibilidades es

inconmensurable. En lo tocante a la poesía de hijos, como advertí más arriba, los registros son variados, pero es la presencia del fantasma la que otorga una línea continua a las diferentes soluciones estéticas de cada autore¹³.

En los textos de Garamona considerados en este estudio podemos avizorar la memoria a partir de la voz poética que construye pequeños fragmentos entregados a partir del sueño, la alucinación febril, la experiencia en el cementerio, el recuerdo de sus amigos, las amadas, los primos, padres, hijos. En *Nuestra difícil juventud*, texto ilustrado por el artista plástico Vicente Grondona, los pequeños instantes, casi nimios, en la recordación configuran una memoria *de los hijos*¹⁴. Si Julián Axat o Nicolás Prividera incorporan a su proyecto de escritura la figura del príncipe Hamlet de William Shakespeare para dialogar con los padres sanguíneos o polemizar con el campo literario de los 90,¹⁵ los fantasmas convocados por Garamona rondan por la experiencia onírica, surrealista, fragmentada, a modo de naufragos que no son solo privativos del yo poético. Desde mi perspectiva, son fintas de un neobarroco de la cotidianidad y la memoria, una experiencia y una aventura escritural. Es decir, lo vivencial es una experiencia desde la escritura más que el fragmento sociobiográfico.

Ante la implantación del golpe de Estado de 1976, a partir del cual se instala la catástrofe social, económica y simbólica,¹⁶ el lenguaje poético, en el corpus de hijos de desaparecidos, asumirá también diversas modulaciones; de amplia variedad como la citada aparición hamletiana, todos apelan al fantasma y a lo siniestro. En este sentido, es central la reflexión de George Steiner en *Lenguaje y silencio* (2003); en el capítulo “El milagro hueco”, el filósofo francés despliega una reflexión medular en torno a la lengua durante la cultura del terror en el III Reich:

Lo inefable fue hecho palabra una y otra vez durante doce años. Lo impensable fue escrito, clasificado y archivado. Los hombres que arrojaban cal por las bocas de las alcantarillas de Varsovia para matar a los vivos y neutralizar el hedor de los muertos escribían a sus casas contándolo con detalle. Hablaban de tener que “exterminar sabandijas”. Eso, en cartas en que pedían fotos de la familia o mandaban recuerdos en días señalados. Noche silenciosa, noche sacra, Gemütlichkeit. Idioma utilizado para entrar con inmunidad en el infierno, para incorporar a su sintaxis los modales de lo infernal. Usado para destruir lo que de hombre hay en el hombre y restaurar en su conducta lo propio de las bestias. Poco a poco, las palabras perdían su significado original y adquirían acepciones de pesadilla. Jude, Pole, Russe vinieron a significar piojos con dos patas, bichos pútridos que los maravillosos arios debían aplastar “como cucarachas que corren por una pared mugrienta”, como decía un manual del partido. “La solución fina”, endgültige Lösung, acabó por significar la muerte de seis millones de seres humanos en los hornos crematorios. (Steiner, 2003, p. 89)

La torsión del lenguaje, aludido por Steiner, constante en los diferentes totalitarismos, visibiliza y reacomoda, de modo infinitesimal, el sensorium¹⁷ en las sociedades sometidas al terror administrado por el Estado. En esta dirección, la imagen del fantasma crea una temporalidad que constela pasado y presente en el discurso poético, ya que construye un tercer lugar originado a partir del encuentro de tiempos. Asimismo, es posible identificar la imagen fantasmal con la metáfora, gema neobarroca, claroscuro. Paul Ricoeur postula el carácter performativo de la metáfora en su texto *La metáfora viva* (1977) y la define como:

Toda la estrategia del discurso poético se juega en este punto: tiende a la abolición de la referencia por la autodestrucción del sentido de los enunciados metafóricos, autodestrucción que se manifiesta por una interpretación literal imposible. Pero ésta es sólo la primera fase, o más bien, la contrapartida negativa de una estrategia positiva; la autodestrucción del sentido, bajo el golpe de la impertinencia semántica, es sólo el revés de una innovación de sentido a nivel del enunciado entero, innovación obtenida por la “torsión” del sentido literal de las palabras. Esta innovación de sentido constituye la metáfora viva. (Ricoeur, 1977, p. 342)

Es decir, la metáfora se asienta sobre la ruina del sentido literal, condición central para el proceso de producción de sentido. En la poesía de Garamonae *in extenso* de los poetas hijes, es posible observar un vínculo entre la metáfora viva y el fantasma. Es decir, este encarna la filiación y condensa pasado-presente. En consecuencia, el fantasma-filiación opera en la poesía a través de un conjunto de imágenes que lo construyen con el fin de activar una red *viva* de memoria. Esta perspectiva, concomitante a la imagen benjaminiana, trastoca la sucesión temporal ya que propicia un enjambre de momentos que/vuelven el presente. Por otra parte, Alicia Genovese (2015) hace referencia a la metáfora del barroco y, al retomar al autor cubano Severo Sarduy, expresa que aquella es el resultado del trabajo con el significante; la metáfora del barroco o neobarroco argentino es de superficie y no profundidad, procedimiento común al realismo. La metáfora de superficie potencia los significantes para que “ellos sean los productores de sentido y eviten que el lenguaje sea dominado por un logos anterior a la emisión poética” (Genovese, 2015, p. 43). En esta dirección, me atrevo a inferir que Garamona, en tanto poeta e hijo de detenidas desaparecidas, releva en su obra un conjunto disperso de fragmentos, de escenas de escritura desde donde recuerda, y esa dimensión política constela cementerios de provincia, osarios, calaveras, esqueletos humanos y animales, restos de juguetes, tumbas sin epitafios, sometidas al rigor olvidadizo de la lluvia que no purifica sino que todo lo diluye. Recuerdos a través de la escritura que son el resultado de quien ha excavado el

territorio de la memoria, en el cual pasado y presente son insolubles. Si los lectores buscamos esas imágenes de memorización, debemos proceder con cautela, verso tras verso en la poesía de Garamona; aun cuando la cultura punk en *Mi primera banda punk*(2014) configure creativamente la experiencia juvenil, entre amigos, la música, las drogas, encontramos el tono de una imagen poética de la memoria fragmentada, a modo de retazo:

¿Tienen piedras sus tumbas? Digo, para que las lluvias las dispersen y puedan entrecrocarse entre sí como fantasmas que dan vueltas por un mismo corredor buscando cercar el aire con sus manos heladas.

¿Crecerá el musgo sobre esa superficie? Musgo y cal, basalto y aire con la risa del idiota de provincia...Sí, hay ciertas imágenes, ahora veo un teclado arrastrado por el agua de la inundación, siempre que la acción y el sueño no sean la misma cosa. (Garamona, 2014,p. 33)

Cabe advertir aquí la experiencia del yo con respecto a las tumbas y lo cadavérico a partir de las imágenes corrosivas de la cal (aludida también por Steiner) y del fantasma, en tanto metáforas del ausente. Si la imagen de la cal desintegra los cuerpos, el fantasma es un modo elocuente de trabajar la temporalidad; la poesía de hijos no parte de la sucesión para el trabajo de la memoria, sino de la acumulación temporal y es el fantasma en tanto metáfora viva, la entidad sociocultural que encarna la tensión ausencia-presencia, pasado-presente. Así, neogótico y punk configuran una amalgama barroca singularmente potente para dialogar con la historia argentina.

En el 2010, Garamona firma un texto-manifiesto publicado en Valparaíso cuyo título es "El arte del futuro"¹⁸, donde expresa "el pasado es el presente y el futuro es el arte" (Garamona, 2010, p. 13).La figura que elige para tal declaración es la de un campesino y un esqueleto. El primero remueve la tierra, el esqueleto es el resultado de la búsqueda; el ejemplo es revelador porque desactiva la relación arte-vida, poesía-vida, pasado-presente. Situado más allá de las dicotomías, el autor elabora una poesía de insinuaciones con lo cual hace política e historia. La repetición en tanto eco en la poesía, la obsesión por la comunidad juvenil, los ríos, las montañas o el mar son fragmentos donde cliva la memoria de un niño cuya historia de los padres parecería no tomar lugar. Sin embargo, hay formas de aludir al terror de Estado, la fiebre o la droga construyen un habla por donde bascula la memorización, mientras que los fantasmas se adueñan del cuerpo de la escritura. En *Neón sobre las nubes* el fulgor de la memoria emerge en las largas tiradas de versos; en este poemario, el oxímoron se construye en el relampagueo de escenas en el paisaje argentino entre el verde y el

cementerio. El influjo de Juan L. Ortiz o Enrique Lihn, solo para nombrar autores fuera de la serie Lamborghini, Cerro, Carrera, inscribe los versos en escenas provincianas o en el detalle de las casas y las habitaciones de la infancia. Monteleone (2016) señala, en referencia al autor entrerriano, la presencia del río que, desde mi perspectiva, es análoga a Garamona y expresa: “No hay biografía para Juan L. Ortiz porque el poema mismo es una huella existencial, el trazo que lo singulariza en una página blanca (...)” (Monteleone, 2016, p. 155). Garamona instituye la escritura como garante de la existencia en el espacio poético: “Hoy no viví, escribí que vivía” (Garamona, 2012, p. 34), expresa el yo del poema de “El caballo” y la memoria es una cinta de Moebius o un gabinete móvil. Si en el poema “Un gabinete móvil”, el colectivo avanza hacia Entre Ríos a través de escenas en las cuales lo casual es central (el yo poético imagina y escribe lo que una joven supuestamente piensa acerca del padre), el paisaje se mueve tanto como la memoria del yo, que avanza hacia atrás: “Todo viaje es siempre hacia el pasado” (Garamona, 2012, p. 15).

Un tesoro local (2015) se conjuga a través de presencias o fragmentos de objetos espectrales. En el poema “El juego”, la conjunción de imágenes remite al naufragio donde solo percibimos un niño y los restos de una canoa; la poesía así solo es espacio de una frontera difusa, un borde que no pertenece al registro del yo, sino: “Ese niño quiso hablar con una lengua que no tuvo./ (...) / Porque no buscaban el juego desvaído/ del “yo” sino transparentar algo de otras regiones,/ que se interceptaban mutuamente bajo las nubes/ quietas” (Garamona, 2015, p. 30). Cabe acotar que la deixis demostrativa “ese” señala la distancia temporo-espacial con respecto al sujeto poético, ya que quien busca no es el que enuncia, tampoco el niño que no tuvo la lengua (materna). El poema se desplaza hacia las cosas que quedan de “algo llamado canoa”. Nótese que dicho desplazamiento hacia la materia, de cuño objetivista, implica despojar del centro de la escritura al bio/grafismo de la primera persona. De modo similar sucede en el texto “En la pequeña novela” en el cual la historia de una madre y un hijo se configura a partir de una imagen, “una fotografía en un marco/oval” (Garamona, 2015, p. 31); la recordación parte de “Ahora vuelve a la mente la estación/donde se hallaron: ella y él”, pero el enunciado “la mente” oblitera y sustituye cualquier artilugio referencial del yo lírico; este opera en el poema como mediador entre la fotografía y la historia que se desprende de esta. En “Otra habitación más”, el yo expresa:

Me acerqué hasta Claudia y le dije: “hoy tuve un día/circular con un centro azulado, donde veía bailar/ los fantasmas de nuestras familias”. ¿Pero qué eran/nuestras familias a esa hora?/ La radiación de un punto oscuro, mis padres, tu abuela que cambió el nombre de vieja. (Garamona, 2015, p. 35)

La imagen “circular” es solidaria con “oval” del poema “El juego”, ya que ambas convocan el ritornelo; este matiz, como parte del trabajo de la memoria, está acompañado por el predominio de tiempos verbales que suelen moverse entre las formas pretéritas. La familia en “ Otra habitación más” es elocuente: “(Una vez masturbé a una chica con un/fémur, mientras todos dormían: era en la casa de/ un estudiante de medicina)” (Garamona,2015,35);lejos de la poesía documental, la escritura de Garamona acude a la imagen del fémur como resto y signo de la memoria.

Como ya advertimos más arriba, el yo, a partir del neogótico, teje el halo siniestro de la experiencia familiar, y el trabajo con el lenguaje de las tinieblas posibilita problematizar la figura del fantasma en tanto metáfora de una ausencia que regresa. Así, lo siniestro se advierte en el cementerio o en las calaveras que adornan una casa familiar. En este sentido, aquel se construyó durante la dictadura de 1976 a partir del terror administrado. El terror puede entenderse como el retorno de los miedos infantiles o la percepción de la ruptura de toda lógica temporo-espacial, en la estela de los relatos fantásticos estudiados por Sigmund Freud, cuando reflexiona en torno a lo siniestro. A propósito de este aspecto, Liliana Feierstein señala, en su artículo “Del otro lado del espejo: la pesadilla de crecer en dictadura” (2016), al aludir a lo siniestro o *unheimlich* freudiano: “Es exactamente el sesgo por el cual las Madres de Plaza de Mayo fueron llamadas ‘viejas locas’ (Bousquet, 1983) y los secuestrados por los militares, ‘desaparecidos’” (p. 157).

Otro matiz importante, insinuado más arriba, es cómo las sensaciones de alegría son trabajadas a partir de los modos pretéritos, de un pasado que extrema cancelación y continuidad. Garamona recurre al colectivo joven, a sus pares, y el poema “La alegría” es una muestra elocuente en torno a esa experiencia en la infancia de cada convocado. El tiempo verbal “era” cifra cada historia de las voces:

La alegría, para mí, era poder pasar las manos por/las barbas de mi padre (...)
La alegría, para mí, era saltar de una cama a la otra, en ese hospital de pueblo donde me habían confinado (...)
La alegría, para mí, era fingirme muerto, en el medio del camino/ para impresionar a los ciclistas que pasaban/ que iban hasta una pista a rodar... (Garamona, 2015, p. 38)

Cabe preguntarnos ¿qué implicancias posee acudir al colectivo joven en los diferentes poemarios? Poesía lírica, poesía del yo que modela la experiencia por fuera del biografismo para dialogar acerca de la muerte, de la alegría, de un hogar, de la familia. Si como expresa Norbert Elías en *La soledad de los moribundos* (2015), la muerte es la experiencia de la soledad intransferible, entonces el colectivo es una forma de burlar dicho estado, un modo de convocar para buscar los sentidos en la línea liminar entre vida y muerte, entre lo dicho y lo que intenta obliterar. A propósito de esta dimensión, vale recurrir a Silvio Mattoni cuando se refiere a la versificación y al ritmo en la poesía de Garamona. Respecto de *La escuela de la mente* (2012), señala:

(...) de esas cosas perdidas está hecho el vivo lenguaje de imágenes de Garamona. Aunque a veces se han perdido desde hace tanto, o están enterradas tan profundamente en la nieve blanda, que se debe inventar algo en el espacio vacío, formas en blanco que el ritmo va a subsanar. (Mattoni, 2012, p. 4)

El ritmo en la poesía de nuestro autor está hecho de transiciones graduales y continuadas en la mayoría de su poesía, o bien abruptamente entrecortadas para que la vista se desplace sobre una musicalidad más acelerada que conlleva el carácter brutal de la imagen; un ejemplo de estos juegos rítmicos lo constituye el mencionado poema “Canción del esqueleto”, de *Odio la poesía objetivista*. En “Qué puede cambiar una voz”, poema de *Un tesoro...*, el ritmo se encarna en las formas subordinadas con el fin de escribir el pasado: “(...) Y te respondiste que todo lo podía/cambiar salvo al pasado, que era como una máquina/detenida en la maleza, o como una locomotora/que surcaba las vías con su luz parpadeante, hurgando la tierra abierta” (Garamona, 2015, p. 9). En “Dijo Fernando” del mismo poemario, el ritmo entrecortado intenta construir la escena de la muerte mientras las imágenes barrocas escenifican la sonoridad mortuoria: “—Los muertos llaman con voces inaudibles de tan/finas, parecidas a cintillos de oro que serpentean/en la arena...” (Garamona, 2015, p. 12). La poesía no acude a cuadros o escenas infantiles que originan una nostálgica recordación, sino que el montaje de las líneas estéticas ya señaladas trabaja para que la memoria brille a través de cráneos de cristal, de seda o del polvo, cuya inserción en el régimen de la escritura del recuerdo cotidiano e infantil concentra la memoria y es el acceso a un mundo lacerado.

El barroco y la práctica de la elisión es central en Garamona, ya que a partir del pliegue¹⁹ la metáfora aglutina el impacto del tiempo; así, el yo deambula entre el

pasado y el presente. En “Murmurando algo” y “Clase de canto”, las imágenes de la corteza y la coraza, respectivamente, cubren lo dicho con capas de sentido de modo tal que huyan del logos y el aplazamiento sea otro modo de acceso a la memoria: “Tiempo plegado en el/ tiempo que dura la razón de un hombre” (Garamona, 2015, p. 28).

Similar procedimiento en torno al citado plegado temporal se advierte en el conjunto de instantáneas *La leche vaporosa*, en el cual el encadenamiento metafórico, de raigambre modernista en la figura del cisne y mestizado con el surrealismo, pulsa la escritura que extrae la infancia de la corrupción temporal; corrupción hecha de cuerpos perdidos, de pies que se hunden: “La pregunta a último momento:/ —¿ a esta figurita la tenías?/Trastocados por la imagen/del agua y la arena,/tan lejos donde/sus pies se hundiesen” (Garamona, 2016, p. 15). En la instantánea que comienza con “Si me escuchas hablar...”, ubicada al final del texto, las imágenes del polvo y del vapor irradian el sentido de la desintegración de un pasado político: “Sitios abandonados, con polvo/de los años en que los estudiantes/pintaron consignas en la pared del rectorado./Y vos estabas muda, displicente,/evaporando en una taza de té/el contenido de unos años...” (Garamona, 2016, p. 27). En “Sociología”, texto de *Odio la poesía...*, la desintegración y la imagen “circular” se vehiculizan a partir de la cópula amorosa entre el yo y una estudiante de Sociología:

Dos estudiantes unidos/ a punto de caramelo/la juventud era un hilo/delgado que se rompía/ Patria o muerte,/ concha y pija. (...) Sobrevuelan memorias/de vuelos rasantes, lentos.../Se estrelló en el pavimento/un estudiante imprudente/que colgaba pasacalles/del Partido Intransigente. (Garamona, 2016, pp. 59-60)

Así, la aglutinación temporal se plasma en la fuerza de dos imágenes como “Patria o muerte” o “Sobrevuelan memorias” que evaden el paso del tiempo y muestran la convivencia de las temporalidades; a la retórica militante, el yo responde con imágenes insultantes, “concha y pija”.

Su último libro *Para siempre* (2020) potencia la experiencia de la pérdida; un ejemplo elocuente es el poema “La fiebre”. En este, la metáfora del fantasma se monta en anáforas, repeticiones como martilleo de la memoria, enumeraciones que arman *puzles* desparramos de cadáveres:

Seguirán viviendo.../seguirán viviendo.../Dentro de mis ojos.../entodos mis sueños.../(...) Viven en mis sueños.../viven en mis sueños.../Si cierro los

ojos/los continuo viendo.../viven y se agitan.../ríen en mis sueños.../Yo
extiendo mi mano/y les hago señas/pidiendo que vuelvan/(...)Viven en mis
sueños.../viven en mis sueños.../Se arrastran a veces/por campos
malditos,/agarran punzones,/y graban en troncos,/sus nombres en
clave,/ornados con huesos,/tibias, calaveras.../Viven en mis sueños.../viven en
mis sueños.../Creen que soy yo/soñando con ellos. (Garamona, 2020, pp. 22-
23)

El sueño de cuño barroco y las imágenes de los muertos inducidas por la fiebre que el yo convoca encuentran su potencia en las formas verbales del futuro en los primeros versos y el martilleo del presente mientras lo anómalo atrae a los fantasmacadáveres que el yo invoca. Esta tensión entre ambos tiempos, a través del juego anafórico, gira en torno al verbo “vivir” que opera como imagen de la memoria y se distribuye a lo largo de todo el texto. El resto de cuerpos y la inscripción de “nombres en clave” conjugan la ceremonia febril de resucitación a partir de la cual no hay fronteras entre la vida y la muerte. En “Mi parte misteriosa” es la imaginación del yo la que teje una familia de fantasmas y esqueletos; el cuaderno que la aparición del padre busca en la casa traza no solo la línea entre lo real y les aparecidas, sino entre el verosímil realista y la capacidad de crear mundos que posee la escritura poética, tan política como la que hunde su raíz en narrar o poetizar lo que está determinado. Desde mi perspectiva en los textos “Las trenzas del planeta” y “Un pedazo de tela estampada” reponen el tono del recuerdo familiar entre padres, hermanos, vecinos y mendigues, quienes son convocados a la fiesta de resucitación. Cabe preguntarnos ¿qué familia convoca el yo?, la respuesta es inquietante porque es un colectivo ampliado, una comunidad reunida en torno a la fiesta en la cual “la sombra y la patria/ se besan la boca” (Garamona, 2020, p. 42). Esta filiación es la contra imagen del “familismo” aludido por Elizabeth Jelin (2018) cuando reflexiona en torno a esta entidad y cómo funcionó en tanto célula central del Estado represor para eliminar a aquellas familias que no respondían al modelo patriarcal, católico y monoparental. La imagen “de estamos volviendo” hace audible el eco de las historias de las familias de detenidas desaparecidas. Sin embargo, leído en la trama de “Un pedazo de tela...”, poema en el cual los gerundios vertebran la memoria, el yo expresa la pérdida: “Destellan una familia inexistente/la tengo junto a mí como una daga” (Garamona, 2020, p. 58). El contragolpe semántico que surge entre “daga” y “concha y pija”, de *Para siempre* y *Odio la poesía...*, respectivamente, muestran que en la poesía barroca o neobarroca todo puede ser dicho. En términos de Rancière, el escritor es un hablador: insulta, persuade, suplica, niega; el escritor habla *enbarroco* y oblitera; se

monta en la aglutinación que se burla del tiempo, centro axial para memorizar. Esa es su forma de hacer política; así, la metáfora barroca-fantasma de “superficie”, aludida por Genovese (2015), es una red de imágenes que transita el cuerpo poético. ¿Qué puede hacer un autor sino hablar con sus fantasmas?, ¿qué puede un fantasma sino rondar, reacomodar, visibilizar, jugar con lo sensible para mostrar lo que nunca se termina de decir del todo?

Conclusión

Entre tumbas, cadáveres, nombres de amigos; entre casas y fragmentos de juguetes, entre la familia, los vecinos y el mendigo, entre la bebida y la comida, la palabra memoria en Garamona es un fantasma que convoca lo perdido. La poesía es el fragmento que quedó luego del naufragio y un brillo, desde mi perspectiva, neobarroco. Lo político se conjuga en la visibilidad claroscuro de las metáforas por donde habla el yo poético, quien acomoda y reacomoda lo sensible desde y para la comunidad. “Todos tenemos hogar”, cantaba Charly García en la década del 70 del siglo XX, quizá sin saberlo cantaba para muchas familias que lo perdían por efecto de la daga, de la catástrofe social de la dictadura. “Patria o muerte” expresa socarronamente el yo poético ante las ausencias que solo pueden regresar a través del discurso poético. La calavera, el corazón secreto (de Francisco Garamona).

Referencias

1. Cabe advertir que a lo largo de este estudio hago referencia a hijes con minúsculas con el fin de evitar el carácter institucional del colectivo que nació en 1996. En esta dirección, la minúscula ordena nuevos espacios de visibilidad-decibilidad de los hijes en lo tocante a su lugar en el campo literario.
2. Corson expresa sobre la poesía documental: “Entonces, ¿qué considero poesía documental? Bien, tomando en cuenta el gran debate que gira en torno a esto, y cómo difiere de la ‘poesía del testigo’, la siguiente no es una definición difícil de acuñar. Para el propósito de esta (pequeña) lista de poetas recomendados, quienes trabajan en el área de documentación, la guía que seguí toma como tema principal eventos históricos y gente/comunidades envueltos en ellos. Enfatizo ‘principal’ porque, como Forché, creo que los momentos de autorreflexión deberían ser parte de la documentación, si bien de forma secundaria, a pesar de ello presente. Una razón es que, trabajando en mis propios proyectos documentales, me encontré con preguntas como: ¿cuáles son las implicaciones de documentar experiencias de alguien más desde la (potencial) posición de un otro?, ¿qué puede, constructivamente, ofrecer la poesía ante esta situación?, ¿por qué hago esto? La poesía (en realidad, todo arte) es inherente a una búsqueda de verdad. Este componente soporta el peso de la autenticidad. Esta es la razón por la que señalo lo personal como una parte integral de toda documentación”. Recuperado de

https://circulodepoesia.com/2020/05/introduccion-a-la-poesia-documental/?fbclid=IwAR2IGospzrOTILo0Xer3OujpoUp_WYAY6KSU4F9CHaV-wsRIZz57KZpk8. (Agradezco a Julián Axat el dato de esta importante fuente).

3. Leonor Arfuch en *La vida narrada. Memoria, subjetividad y política* (2018) pone el acento en la importancia del giro subjetivo y luego el afectivo para auscultar las narrativas de la infancia de hijos. El texto recupera reflexiones anteriores de su extensa producción en torno a la biografía, entre otros temas, mientras que Nora Domínguez y Teresa Basile han orientado sus respectivas investigaciones al tema de la familia. Particularmente los textos *De donde vienen los niños e Infancias* (2007) y *La narrativa argentina de HIJOS* (2019), respectivamente, son un buen aporte centrado en la narrativa. Asimismo, *La lucha por el pasado* (2018), de Elizabeth Jelin, es un texto inspirador para articular con objetos de estudio literarios.

4. Este trabajo es un adelanto del libro que preparo sobre poesía de hijos; en la investigación de mayor aliento parto de una cartografía que abarca Argentina y Chile, en la cual considero la poesía de hijos y ex hijos (hijos de represores que han renunciado a su filiación), textos éditos e inéditos.

5. Un tema central que no es posible desarrollar con amplitud en este trabajo es la importancia de los talleres literarios a los que les hijos asistían al despuntar las décadas del 80 y 90 del siglo pasado. Este cuerpo textual en Córdoba tuvo una publicación que reúne una poesía temprana de hijos, cuyo título es *Somos Asís* (1986).

6. La perspectiva de este escrito parte de “Desenterrar y recordar”, un texto breve de Walter Benjamin, potente por su posición frente a la memoria y su planteo metodológico en especial para los historiadores materialistas dialécticos. La imagen dialéctica implica un acontecer que no existió antes y que surge del montaje entre lo pretérito y el presente del cual resulta una constelación que supera el carácter lineal y positivista de la historia. El texto forma parte de la compilación realizada por Adriana Mancini en 1992.

7. Alicia Genovese en *La doble voz. Poesía argentina contemporánea* (2015) brinda un excelente recorrido de las poéticas de los 80 y 90 del siglo pasado. Este aporte es interesante para comprender las diferentes poéticas en las que abreva Garamona.

8. Tanto *La leche vaporosa* como *Mi primera banda punk* tuvieron una primera edición; el primer poemario fue publicado en el 2006 por Vox y el segundo data del año 2010 y se publicó en Guatemala. En el 2004, Eloísa Cartonera publicó *Una escuela de la mente*. Las referencias realizadas en este estudio siguen a las ediciones consignadas en bibliografía.

9. Francisco Garamona nació en Buenos Aires, en 1976. Sus padres fueron militantes del Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP) y detenidos desaparecidos en 1977.

10. La literatura es un terreno fértil para incursionar sobre la cultura de la Contrainsurgencia Montonera. Desde *El fin de la historia* (1998), de Liliana Heker a *Un yuppie en la columna del Che Guevara* (2011), de Carlos Gamarro, o bien las biografías y autobiografías como *Recuerdo de la muerte*, de Miguel Bonasso (1984), dan cuenta del dispositivo “cianuro” que los militantes detenidos debían ingerir para evitar la delación durante la detención y tortura. La tesis de doctorado *La Contraofensiva Estratégica de Montoneros. Entre el exilio y la militancia revolucionaria (1976-1980)*, del historiador Hernán Confino, es una excelente fuente documental para comprender y poner en contexto a Montoneros.

11. Mirta Antonelli (2003, 2009a, 2009b) y Tamara Liponetzki han abordado la importancia de HIJOS en la cultura argentina. La primera aborda tempranamente en nuestro país la importancia del escrache como dispositivo de punición, mientras que Liponetzki aborda en su libro *Temporalidades juveniles, territorio y memoria. El Programa Jóvenes y memoria en Córdoba* (2018) la importancia de este colectivo desde un enfoque sociodiscursivo.

12. Una extensa bibliografía crítica sobre el tema de los derechos humanos, la memoria y la literatura en Argentina se centra, mayormente, en la narrativa. En cuanto a la poesía todavía los aportes son incipientes.

13. La articulación entre la memoria y el fantasma ha sido asumida por otros hijos como la antropóloga Mariana Tello Weiss quien realiza un estudio de campo exhaustivo, el cual se centra en las apariciones en las inmediaciones de los centros clandestinos de detención en Córdoba. Su perspectiva se inserta en una antropología cultural y es un aporte central para comprender los modos en que la ciudadanía subjetivó el terror de Estado.

14. En artículos dedicados a la poesía de Julián Axat y Emiliano Bustos, citados en la bibliografía, he planteado las limitaciones que presenta la categoría de “posmemoria”.

15. Dichas polémicas volcadas en el prólogo-manifiesto de la antología *Si Hamlet duda le daremos muerte* (2010), firmado por Emiliano Bustos con el título "Papel picado, Kerouac y Hamlet", merece algunas puntuaciones como inscribir dichos debates generacionales en la placenta portuaria argentina de La Plata, Capital Federal y Rosario.

16. Ana María Careaga (2016) sostiene que "la asunción por parte del Estado de la responsabilidad en las prácticas represivas y sus implicancias introduce una dimensión reparatoria que permite la visibilización de aspectos de esas secuelas otrora no explorados. Lo no dicho o aquello que es del orden de lo indecible, en tanto atañe a lo siniestro, en tanto refiere a lo más hondo de una experiencia traumática, insiste y toma forma en diversos discursos. La memoria colectiva, articulada en sinnúmero de memorias singulares, se expresa como entramado necesario en torno a las marcas de una sociedad que aún se encuentra reponiendo el texto de un discurso en el contexto de una historia del que fue arrebatado" (p. 33).

17. Jacques Rancière define sensorium como una categoría conexas e indisoluble del reparto de lo sensible; ambas implican la ruptura de un orden determinado a lo largo de la cultura, la cual es explicada en término de democracia. Es decir, si el reparto de lo sensible opera a partir de lo común y en la distribución de los espacios, los tiempos, las identidades y la palabra para hacer audible la palabra viva de aquellos que no la tienen y que el filósofo francés denomina "animales ruidosos", el sensorium designa la nueva relación entre las palabras y las cosas, una nueva afección que transita entre lo sensible y el poder de significación inscripto en las cosas mudas y en el cuerpo del lenguaje. De allí es que Rancière (2011) infiere la figura del escritor como "un arqueólogo o el geólogo que hace hablar a los testigos mudos de la historia común" (p. 32). Sugiero recorrer el capítulo "Política de la literatura", del libro homónimo (pp.15-54).

18. En este manifiesto nuevamente recurre a otros artistas cuyo nombre son Mumi y Fernanda Laguna.

19. Ana Porrúa en su ensayo sobre Juan Gelman, "Una poética del pliegue" (2001), acude a esta categoría deleuzeana a partir del texto *El pliegue. Leibniz y el barroco* (1988). La estudiosa señala que es posible entenderla en "dos sentidos: como espacio y como rasgo operativo" (Porrúa, 2001, p. 1). Porrúa ubica la poesía gelmaniana como punto intermedio y yuxtaposición entre la vanguardia y otra línea más coloquialista. En el caso de Garamona, considero su producción como un nuevo acontecimiento en la poesía argentina, desplegado por la poesía de hijos y el diálogo heterogéneo con las diferentes poéticas en Argentina e, incluso al interior de la poesía de hijos, a saber: una línea documentalista y otra que se inserta en una orientación lírica. Asimismo, el pliegue forma parte del plan de escritura de Garamona, en pasajes aludidos en este estudio: el trabajo de concentración temporal, el yo poético despojado de la referencialidad, el fantasma que tensa ausencia-presencia. Por otra parte, remito a mi trabajo sobre el pliegue y el neobarroco de Eduardo Espina, "El cutis patrio de Eduardo Espina: poética neobarroca y fábula de identidad nacional" (2009), consignado en la bibliografía.

Bibliografía

Antonelli, M. (2003). La condena social y la productividad de carácter conflictual de la memoria traumática: el escrache de H.I.J.O.S. *Revista del Centro de Estudios Interdisciplinarios*, 3(4-5), 357-370.

Antonelli, M. (2009a). State Terrorism, Clandestine Language: Notes on the Argentine Military Dictatorship. *PMLA*, 124(5), 1794–1799.


- Antonelli, M. (2009b). El umbral del reconocimiento social del escrache de H.I.J.O.S. en la dramaturgia social argentina. En *Actas del Primer Congreso Nacional Sobre Protesta Social, Acción Colectiva y Movimientos Sociales*. Buenos Aires, UBA.
- AAVV (1986). *Somos Asís*. Córdoba, Argentina: Taller Literario Julio Cortázar.
- Axat, J. (2018). Tiempo futuro: Posmemoria, poesía y justicia. *InSurgencia*, 4(4), 342-368.
- Basile, T. (2019). *Infancias. La narrativa argentina de HIJOS*. Argentina: EDUVIM.
- Benjamin, W. (1992). Desenterrar y recordar. En A. Mancini (Comp.). *Walter Benjamin. Cuadros de un pensamiento* (pp. 118-119). Argentina: Imago mundi.
- Bustos, E. (2010). *Si Hamlet duda le daremos muerte. Antología de poesía salvaje* (2010). La Plata: Talita Dorada.
- Careaga, A. (2016). Temporalidad y atemporalidad en lo traumático de la experiencia del terrorismo de Estado. En F. Reati y M. Cannavacciuolo (Comps.), *De la cercanía emocional a la distancia histórica. (Re)presentaciones del terrorismo de Estado, 40 años después* (pp. 31-44). Argentina: Prometeo.
- Confino, H. (2018). *La Contraofensiva Estratégica de Montoneros. Entre el exilio y la militancia revolucionaria (1976-1980)* [Tesis doctoral]. Buenos Aires: USAM. Recuperado de https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/78815/CONICET_Digital_Nro.c2cf8849-162d-4f2c-9af6-f86f560d4d49_A.pdf?sequence=2&isAllowed=y
- Corson, J. (2019). Una introducción a la poesía documental. En *Círculo de poesía. Revista Electrónica de Poesía*. Recuperado de https://circulodepoesia.com/2020/05/introduccion-a-la-poesia-documental/?fbclid=IwAR2IGoslpzrOTILo0Xer3OujpoUp_WYAY6KSU4F9CHaV-wsRIZz57KZ-pk8
- Domínguez, N. (2007). *De donde vienen los niños*. Argentina: Beatriz Viterbo.
- Elías, N. (2015). *La soledad de los moribundos*. México: FCE.
- Feierstein, L. (2016). Del otro lado del espejo. La pesadilla de crecer en dictadura. En F. Reati y M. Cannavacciuolo (Comps.), *De la cercanía emocional a la distancia histórica. (Re)presentaciones del terrorismo de Estado, 40 años después* (pp. 143-163). Argentina: Prometeo.
- Garamona, F. (2012a). *Neón sobre las nubes*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- Garamona, F. (2012b). *Una escuela de la mente*. Córdoba: La Sofía Cartonera.

- Garamona, F. (2013). *Nuestra difícil juventud*. Rosario: Ivan Rosado.
- Garamona, F. (2014). *Mi primera banda punk*. Nulú Bonsai.
- Garamona, F. (2015a). *Un tesoro local*. Rosario: Ivan Rosado.
- Garamona, F. et al. (2015b). "El arte del futuro". *Panambí*, 1, 13- 15. Recuperado de <https://studylib.es/doc/7622684/panamb%C3%AD-01-nov-2015---universidad-de-valpara%C3%ADso>.
- Garamona, F. (2016a). *Odio la poesía objetivista*. Rosario: Ivan Rosado.
- Garamona, F. (2016b). *La leche vaporosa*. Bahía Blanca: Vox.
- Garamona, F. (2020). *Para siempre*. Rosario: Ivan Rosado.
- Gatti, G. (2011). *Identidades desaparecidas. Peleas por el sentido en los mundos de la desaparición forzada*. Argentina: Prometeo.
- Genovese, A. (2011). *Leer poesía. Lo leve, lo grave, lo opaco*. Argentina: FCE.
- Genovese, A. (2015). *La doble voz: poetas argentinos contemporáneos*. Argentina: EDUVIM.
- Liponetzky, T. (2018). *Temporalidades juveniles, territorio y memoria. El Programa Jóvenes y memoria en Córdoba*. Argentina: Grupo Editor Universitario.
- Mattoni, S. (2012). Prólogo. En F. Garamona, *Una escuela de la mente* (pp. 3-6). Córdoba, Argentina: La Sofía Cartonera.
- Monteleone, J. (2016). *El fantasma de un nombre. Poesía, imaginario, vida*. Argentina: Nube Negra.
- Página 12, Suplemento Radar. "Buenas Compañías". Entrevista a Francisco Garamona. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-9836-2014-06-29.html>.
- Jelin, E. (2018). *La lucha por el pasado. Cómo construimos la memoria social*. Argentina: Siglo Veintiuno Editores.
- Pino, M. (2018). Memoria de los padres, memoria de los hijos: *Musulmán o biopoética* (2013), de Julián Axat. En M. Semilla Durán, M. Rosier, M. y S. Hernández (Eds.), *Memoria de la ficción, ficción de la memoria: entre el ritual y la crítica* (pp. 431-446). Francia-EEUU: Alter/nativas
- Pino, M. (2017). *Offshore*, de Julián Axat: los susurros de la memoria. *Tintas. Quaderni di Letterature Iberiche e Iberoamericane*, 7, 161-169.

- Pino, M. (2012). La cuestión de la nación, la nación en cuestión. En *Historia Universal del Uruguay* (2007), de Eduardo Espina y Entrevero (2008), de Susana Cella. *América. Cahiers du CRICCAL*, Sorbonne Nouvelle, 2(12),197-205.
- Pino, M. (2009). El cutis patrio de Eduardo Espina: poética neobarroca y fábula de identidad nacional. *Tópicos del Seminario. Homenaje a Mijaíl Bajtín*, 21, 143-162. Recuperado en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=59411415006>.
- Pino, M. (En prensa).El cuerpo y la memoria como escritura en “Des existir” y “Matria”,poemas de ÁngelaUrondo Raboy. EnI. Ramonety J. Rabasó (Eds.),*Asedios a América Latina. Homenaje a Venko Kanev*.Francia:Ediciones Universidad de Ruán et*Le Monde Diplomatique*.
- Porrúa, A. (2001). Una poética del pliegue. *Orbis Tertius*, 4(8). Universidad Nacional de La Plata, Argentina. Recuperado en: <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/>
- Rancière, J. (2011).Política de la literatura. En *Política de la literatura*(pp. 15-54). Argentina: Ediciones del Zorzal.
- Rancière, J. (2015). Del reparto de lo sensible y de las relaciones que se establece entre política y estética. En *El reparto de lo sensible. Estética y política*(pp. 19-28). Argentina: Prometeo.
- Ricoeur, P. (1977). *La metáfora viva*. Argentina: Megalópolis.
- Steiner, G.(2003). *Lenguaje y Silencio.Ensayos sobre literatura, el lenguaje y lo inhumano*. España: Gedisa.
- Urondo Raboy, A.(2019). Abuelas: comunicar e interpelar. Sobre la expresión visual de una búsqueda. En M. Baranchuk y D. Badenes (Eds.),*El rol del periodismo en la restitución de las IDENTIDADES*(pp. 43-58). Argentina: Universidad Nacional de Quilmes.
- Weiss, M.(2016). Haciauna antropología de lo extraordinario en las memorias sobre la “Desaparición” en Argentina. Espíritus, fantasmas, almas. *Estudios de Antropología Social. Nueva Serie*, 1(1),33-49.

Fecha de recepción: 08 de octubre de 2020

Fecha de aceptación: 13 de diciembre de 2020

Licencia  Atribución – No Comercial – Compartir Igual (*by-nc-sa*):

No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.

