

Poesía posproletaria: de la familia obrera al hipermercado. Trabajo y desborde en algunos poemas contemporáneos



CAROLINA BARTALINI

Universidad Nacional Arturo Jauretche /
Universidad Nacional de Tres de Febrero / CONICET

Resumen

A partir de ciertas imágenes sobre el trabajo y el vínculo entre los cuerpos, el valor y el arte en el siglo pasado, este artículo se propone indagar los modos en que el imaginario poético trazado alrededor de la crisis de 2001 produce un desborde en los modos previos de abordar el tema y una apertura para nuevas enunciaciones subjetivas en el siglo XXI. Para esto, se toman tres poemarios escritos entre 1998 y 2015, que trazan mapas de deseos entre los cuerpos, los espacios y los modos de vivir y sobrevivir en Buenos Aires y sus alrededores. Ellos son: *Poesía proletaria* (1998), de Fernanda Laguna; *Estamos para ayudarlo* (2015), de Mauro Quesada; y *El condensador de flujo* (2015), de Walter Lezcano.

El autor como explotado/r

En 1968, en tiempos todavía proletarios, Oscar Bony presentó en “Experiencias ‘68” del Instituto Di Tella una intervención llamada *La familia obrera*. La obra consistía literalmente en ello: una familia posaba durante todo el día sobre una tarima realizando, mientras tanto, ciertas actividades del dominio de lo cotidiano. La madre procuraba que el niño hiciera los deberes de la escuela, el padre observaba la situación controlador y expectante. Debajo de ellos, un cartel señalaba: “Luis Ricardo Rodríguez, matricero de profesión, percibe el doble de lo que gana en su oficio, por permanecer en exhibición con su mujer y su hijo durante la muestra”.

La muestra, que fue rápidamente clausurada por “subversiva” bajo las botas de Juan Carlos Onganía, quedó en las arcas de los recuerdos subterráneos hasta que a partir de las fotografías que el mismo Bony había realizado en aquel efímero tiempo de la intervención performática tuvo su renacimiento en el catálogo de la crítica y la curaduría nacional. En 2007 apareció la imagen fechada en 1968 en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA), enmarcada, con la firma del autor y decidida a quedar en la historia de las vanguardias estéticas del continente.

Quienes estuvieron presentes señalan la profunda conmoción que produjo la escena en el público que efectivamente vio con sus ojos al señor Luis Ricardo Rodríguez y a su familia posando como frescos maniqués e impugnando –con su mera presencia *viva*– la institución-arte y el mercado que hace del arte (en este caso, de la vida) mercancías. El propio artista ha analizado su gesto como un señalamiento a la ética del arte-artista a la vez que al papel capitalista del arte-artista, es decir, quien absorbe la plusvalía de sus objetos/sujetos sin devolverles más que bellas imágenes o, si se quiere, la gracia de haber entrado a la historia a través de la mano aurática del autor-explotador: “La obra estaba fundada en la ética y yo asumí el papel de torturador” (Bony, 1993: p. 11).

La familia obrera fue “expuesta” en el Centro de Artes Visuales (CAV) del Instituto Torcuato Di Tella en la muestra colectiva “Experiencias ‘68” en mayo de ese año, una fecha cuyas resonancias resultan difíciles de obviar. Mientras esto sucedía, se escuchaban los gritos de los estudiantes y profesores parisinos, a quienes se unieron rápidamente los obreros industriales, los sindicatos y otros trabajadores y trabajadoras que reclamaban por las calles de París en huelga general, devolviéndole al arte su dimensión política, en palabras de Walter Benjamin: una cierta “politización del arte” (Benjamin, 1972: p. 60).



[Fotografía de *La familia obrera*, de Oscar Bony]. (Buenos Aires, 1968). Colección Eduardo F. Costantini, Museo de Arte Latinoamericano, Buenos Aires.

La instalación de Bony produjo un doble efecto: por un lado, consagró al nobel artista; por el otro, se constituyó como un referente de la vanguardia política de los años sesenta frente al arte conceptual. Luego de la aparición de la fotografía en la colección Constantini –que la compra como obra, no como registro de obra, o por lo menos no hay cartel que explique nada en la instalación museística que la incluye– hubo una serie de reescrituras, reversiones que insisten en el carácter disruptor y atemporal de la obra, más allá de la apertura del nuevo siglo a los tiempos del capitalismo postindustrial. Daniel Ontiveros (1997), en *O. Bony: La familia obrera*, dibujó la fotografía y ubicó a la familia prototípicamente argentina (proletaria, nuclear, héteropatriarcal) en el medio de un cosmos pop, acribillada por rosas rojas, pompones de lana, o balas de fusilamiento, que ahora podemos disfrutar en las galerías del MALBA junto con la foto de Oscar Bony y cerca de los auriculares de Ana Gallardo que relatan su CV laboral una y otra vez, sin cesar, la cantidad de veces que queramos o que podamos mantenernos en pie frente a una pared de durlock blanco y un cartelito que dice eso: “CV Laboral: Ana Gallardo”. Nada más, firma, autor, título: institución-arte.



[Fotografía de O. Bony: *La familia obrera*, de Daniel Ontiveros]. (Buenos Aires, 1997).
Colección Eduardo F. Costantini, Museo de Arte Latinoamericano, Buenos Aires.

¿Qué perverso vínculo une esa lista de trabajos más o menos precarios con una “obra de arte”, que es decir a su vez, con una mercancía? Simplificando: ¿cuál es el vínculo que asoma entre arte, política y trabajo en el milenio de lo *pos*? ¿Cómo hablar de arte, poesía, trabajo en los tiempos de lo precario, del trabajo intangible, de lo inmaterial?

Elegí comenzar observando estas obras porque en ellas hay un vacío, literalmente un *blanco*. Otra reversión, o mejor dicho apropiación, de *La familia obrera* es la de Daniel Santoro, en *Familia obrera como drama edípico en tres actos* (2018), quien leyó el cristal del problema obrero, desde una perspectiva focalizada en lo íntimo, lo que no vemos de la amistosa familia obrera: el drama edípico en una lectura que se olvidó de Jacques Lacan y todas las teorías feministas de los últimos cuarenta años (hay un niño que mata al padre y la madre lo aclama como nuevo macho dominador).



[Fotografía de *La familia obrera como drama edípico en tres actos*, de Daniel Santoro]. (Buenos Aires, 2018). Colección del autor, disponible en <http://www.danielsantoro.com.ar/>

Muy distinto es el caso de la intertextualidad crítica que propuso el colectivo de arte La Mar en Coche con la misma obra de Bony, recuperando no solo su sentido contestatario e irónico, sino también apropiándose del gesto, no para copiarlo, sino para reasignarle sentido en un contexto nuevo. Una serie de carteles pegados por la Ciudad Autónoma de Buenos Aires durante la manifestación del 1º de mayo del año 2000 con dos fotos: una, la de la intervención performática de Bony, la otra: el mismo pedestal (o una puesta similar) sin familia, sin personas, sin trabajo, título: *Obra de la desocupación*.



[Fotografía de *La Mar en Coche*]. (Buenos Aires, 2000). Colección de Afiches reunidos por Juan Carlos Romero. Archivo del Instituto de Investigación en Arte y Cultura "Dr. Norberto Griffa", Universidad Nacional de Tres de Febrero, Buenos Aires.

La falta para señalar la presencia de lo que debería estar: el trabajo, pero también el Estado. Si no hay familia obrera es porque el programa neoliberal, desde la última dictadura cívico-militar hasta el estallido social y político que respondió a la terrible crisis económica de los alrededores del 2001, se la *cargaron*: sin trabajo, no hay familia y viceversa. O por lo menos *ese tipo* de trabajo que llamábamos "proletario", que produce *ese tipo* de institución que llamamos "familia nuclear", la que es posibilitada por un trabajo que genera precisamente "proles" (descendencia) que, es decir, reproducción de la mano de obra para el capital. En tiempos posproletarios estas cuestiones se vuelven más porosas, más inestables, más precarias.

El pasaje de las sociedades disciplinarias, que analiza Michel Foucault en *Vigilar y castigar* ([1975] 2009), a la sociedad de control observada por Gilles Deleuze tempranamente en 1991 en “Posdata sobre las sociedades de control”, implica no solamente modificaciones en la conformación del poder, sino también en los cuerpos que este poder produce. Si las disciplinas y las técnicas disponían del control directamente sobre los cuerpos (en sus formas más expuestas: tortura, pena de muerte, control de la natalidad –tanto en la variante de la obligación, como en la de la prohibición del aborto o las esterilizaciones forzadas–, el control se organiza de modos aparentemente más libres, aunque no menos corrosivos. De hecho, la ubicuidad es uno de los atributos asignados a las nuevas tecnologías, al control digital (la *Big Data*). Así, también, si las sociedades disciplinarias ejercían su dominio sobre los cuerpos a través de la observación –la figura del panóptico, los castigos, los exámenes–, el control nos mantiene sujetos bajo formas de evaluación continua y formación permanente en lugar de exámenes, y construcción de la subjetividades mansas, consumistas, sometidas a través de la modelación de los gustos y preferencias. Tanto la escuela, como el cuartel, la fábrica y la familia son los espacios de encierro prototípicos de las sociedades disciplinarias que rigieron la organización social hasta mediados del siglo pasado. Ya no más trabajos fijos, cargos de por vida, horarios de entrada y salida, espacios de lo público y zonas de lo íntimo: el control se yergue sobre nosotros y nos transforma en cifras. Las disciplinas operan con moldes, el control con modulaciones.

En esta lógica de lo pos y del control, el individuo ya no es cuerpo, sino una cifra, una estadística, una clave. La fábrica muta a la empresa, con su lógica de extracción de la energía vital: el trabajo inmaterial posibilitado por las nuevas tecnologías de la información y la comunicación nos mantienen atados de modo constante. Ya no son necesarios los análisis de sangre semanales, sino que basta con analizar la interacción en las redes para evaluar las buenas (o malas) competencias y actitudes de un integrante del capitalismo-empresarial (posindustrial).

Si el territorio es el cuerpo social construido por el poder, ¿cómo son nuestros territorios en tiempos del control? Es claro que ya no corren las categorías y límites (fronteras, barreras) que solían organizar el mundo años atrás. Estamos adentro o afuera (ingreso o exclusión) más allá de que habitemos sustancialmente un territorio con nuestro cuerpo. Somos la humanidad endeudada al servicio de un capitalismo ya no de extracción, sino de mercado. Somos consumidores, antes que individuos. El biopoder nos apuntalaba en cuanto individuos, en cuanto cuerpos. El control nos organiza, nos diseña y constituye en cuanto población, en cuanto especie. Los territorios se vuelven líquidos: a las fronteras reales se agregan las fronteras virtuales, la brecha tecnológica, el control intangible, la ruptura de tiempo-espacio, la conformación de cuerpos inmateriales, cuerpos sin territorio. Vivimos, lo sabemos, en los tiempos en que tener un cuerpo es un problema habitacional porque el territorio se evapora.

Lo que le falta a *La familia obrera* era precisamente un espacio. O bien, lo que quiso Bony fue remarcar la descontextualización y la flexibilidad de las identidades que nos hacen considerar: ¿un obrero matricero es un obrero matricero si en lugar de estar en la fábrica está en la sala de exhibición de un museo de arte? Pero a la vez, la obra señala un umbral al futuro: cuerpos desterritorializados, identidades prefijadas en función de la clase, del trabajo. ¿Qué decir de nuestros tiempos, entonces, y de nuestros territorios?

Si el neoliberalismo, como el plan genocida de la dictadura militar, vino a llevarse puesto el agenciamiento colectivo, los derechos sociales y laborales ganados en las décadas previas (el terrible fantasma del peronismo que sobrevuela la Argentina bajo la espectral figura de un proletariado), ¿qué es el conurbano bonaerense sino la construcción política-social de un territorio dedicado / destinado / construido por el trabajo, la fábrica - la escuela - el barrio? ¿Qué fue del conurbano cuando todo esto se esfumaba?

El poeta como laborante

El recorrido propuesto trata de insistir en lo que considero es el material con el que se organiza un poema: ¿desde qué territorio enuncia el poema sino desde la falta, desde la ausencia, subrayando lo que no se puede decir, lo que no alcanza la lengua para pronunciar, la palabra ajena, el sonido extraño de una lengua que resulta siempre del otro, ajena? ¿De qué habla la poesía sino de lo que no pronuncia, de lo que señala como gesto, de los huecos de la significación?

Porque la pregunta real, la pregunta que importa, no es tanto el vínculo entre arte y política, sino ¿cómo leer la poesía en relación con un territorio, cómo leer el arte en un espacio sin que por ello tengamos el despropósito de caer en interpretaciones reduccionistas, esencialistas o nacionalistas? Sabemos que un territorio es una organización ideológico-político. Así no es lo mismo decir: “poesía conurbana” que “poesía del conurbano”, o bien unir ambos términos en la igualdad mentirosa del conector aditivo “poesía y conurbano”, que puede significar yuxtaposición no jerárquica, pero también leerse en términos adversativos “poesía, *pero* conurbano”. Lo que es decir: *Poesía proletaria*, tal el título del poemita de Fernanda Laguna, editado en versión *fanzine* por Belleza y Felicidad en 1998. También es decir *El condensador de flujo*, esa figura-máquina de la ciencia ficción de *Volver al futuro*, invocada por Walter Lezcano en su libro del 2015, editado por La Carretilla Roja, emprendimiento editorial de Mauro Quesada y Claudio Pombiño. Y si seguimos buscando en los pozos del conurbano que nos llevan de la casa al trabajo y del trabajo al hogar, quiero agregar el conjunto de poemas sobre el supermercado Jumbo, organizados en escenas que resisten el costumbrismo, bajo la estela de Mauro Quesada, justamente, en *Estamos para ayudarlo*, que también fue editado por La Carretilla Roja (2015).

Este resulta ser, finalmente, el corpus del que me interesa conversar a partir de las yuxtaposiciones previas. Un cuerpo compuesto de poemas que resiste las categorías propias de la literatura comprometida o del arte-político así como también y, sobre todo, del esteticismo. Estos poemas son literaturas que, como los territorios por los que transitan sus voces, sus imágenes y sus paisajes, están siempre adentro-afuera, son –siguiendo a Josefina Ludmer (2010)– *realidadficciones*, “islas urbanas” en presente que señalan, y corroen las categorías y estatutos con los cuales leer y pensar la literatura y el arte del siglo XX. Son, entonces, poemas del tiempo de lo actual, *el tiempo del acá, el territorio del presente*. Poemas que desbordan el trabajo, juegan con lo proletario para discutir: ¿qué significa ser un *laborante* hoy? Y a la vez, ¿qué y cómo escribir poesía anclada a un espacio para hablar –sin hablar– de ese espacio?

Elegí empezar con ejemplos de las artes visuales y performáticas porque no quisiera detenerme en la larga tradición de la literatura proletaria, augurada y promovida por los correligionarios del

Grupo de Boedo, defendida y ejercida como un ápice de justicia frente a las tamañas inequidades del sistema capitalista. Trabajar de la escritura, y no trabajar con la escritura después del trabajo, es un tópico declamado por las izquierdas en las vanguardias históricas y una actividad ejercida por muy pocos artistas hasta hoy. Tampoco quiero interrumpir esta larga dilación para observar que la relación entre poesía y suburbios (con)urbanos cuenta con una larga tradición a la que no me voy a referir: desde los eucaliptos de las plazas de Adrogué y los suicidios interrumpidos del joven Jorge Luis Borges en el Hotel de las Delicias hasta las peripecias delirantes de Adán Buenosayres después del velorio; pasando por las hormigas de Julio Cortázar en la casa de Temperley; los canales, los pescados y las inundaciones de Haroldo Conti o Enrique Wernicke en el delta del Tigre; o por los versos de Alejandra Pizarnik, nacida, criada y recibida de maestra en la Escuela Normal de Avellaneda, ciudad a la que no quiso volver jamás. No quiero avanzar en esta línea, porque en estos casos, como en tantos otros, la relación entre poesía y territorio es meramente circunstancial: ¿haber transitado un espacio implica decir ciertas cosas sobre ese espacio como si todos los espacios de ese espacio fueran *el espacio*?

Walter Benjamin en *El autor como productor* supo condensar algunos de estos problemas e interrogantes bajo la figura el autor-productor aquel que es consciente de que las relaciones sociales están condicionadas por las condiciones de producción. Lo que hay que interrogar es ¿cómo está una obra en relación con sus condiciones de producción? En este sentido, el autor debe considerarse un “productor” (unirse y ubicarse en las relaciones de producción, *proletarizarse*) y utilizar los medios de producción, los avances de la técnica para sus fines (la politización del arte). Hay que atender (igual que planteará Theodor Adorno) el problema de la estetización de la miseria, por ejemplo, que no se vuelva objeto de placer estético, algo que sea reproductor de estas injusticias sociales. Hay que usar la técnica para subvertir estas condiciones dadas. El autor se vuelve un productor cuando se apropia de la técnica y hace de su arte un quiebre a la racionalidad hegemónica a través de la forma.

Básicamente heterogéneos, incluso distantes, hay en estos tres poemas breves un mapeo sobre el postrabajo: un diagrama de deseos, controles y resistencias. Son poemas del trabajo y del territorio, sin serlo. Me explico: son poemas de tres formas del trabajo: la flexibilización laboral de la década de los noventa encarnada en una *laburanta* que distribuye pinturas, pinceles y paletas con su moto por la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, lo que en otro tiempo se llamaba “vendedora ambulante”, y ahora “microemprededurismo”. La figura de Fernanda Laguna vende arte en su forma material, vende los elementos para hacer-hacer, al tiempo que ella misma hace arte, lo sabemos, Fernanda Laguna es, además de poeta y narradora, artista plástica.

La poesía se sale de sí misma, al tiempo que el arte (y la literatura) se la observa como un viaje, un juego (esas reminiscencias de la autonomía), un tránsito literal (un recorrer las calles, el arte como callejeo. Y ese callejeo, como trabajo. Muy distinto de otros, ni la señora que trabaja de “mujer-esposa”, ni la “empleada” eufemismo muy “noventas” para llamar a la “mucama”:

hoy he trabajado
Desde las 9,00 a las 17,15
[...]

Llegué y me atendió
La empleada
Y me dijo
La señora ya viene.
Mientras esperaba
Pensaba en que podía vender mi cuerpo
(hacer sexo)
Para ganar más dinero
Y no tener que cargar
Tanto peso
De todas formas
Pensé, ahora también lo estoy vendiendo
(Laguna, 1998: p. 2).

El arte, la poesía, como trabajo es la eclosión del sistema: se vende el cuerpo, precisamente, para no tener que *vender el cuerpo*. ¿Qué es la poesía sino cuerpo? ¿Qué arrojamos al espacio cuando pronunciamos un poema? ¿No es venderse un poco, o por lo menos, ponernos en la góndola del supermercado de los fetiches del yo? ¿Cuál de todos esos *yoes* me conviene ofrecer hoy?

Los poemas de Laguna, de Lezcano y de Quesada son poemas del trabajo y del territorio porque hacen mapa en su andar. En ese hacer-recorrido configuran el espacio que dicen transitar, o bien, lo condensan. Pero, también, son poemas de lo precario en los alrededores del 2001 que, es como decir, una experiencia de lo común.

Es la isla global, en Florencio Varela, en Quilmes y en cualquier lado: el Jumbo del trabajo precario de Mauro Quesada, el *speech* traducido quien sabe a cuántos idiomas del “estamos para ayudarlo” es la falsa libertad del consumo, pero a la vez el goce del tener. Es el conocer, el haber estado dentro del monstruo, como nos aleccionó José Martí en su tránsito por los Estados Unidos, es el chico que ahorra todo un año en una lata para comprarse el último modelo de mincomponente con bandeja para seis CD, es el

Ahora
siempre que entro a un supermercado
tengo sentimientos confusos
porque comprendo
que es un lugar frío y horrible
pero también me genera
un extraño cariño
y nostalgia.
(Quesada, 2015: p. 24).

Es el trabajo precario de las postrimerías de la crisis 2001 revisado hacia atrás, con la mirada de quien también recuerda en esa explosión de memoria la pesada década del noventa, las huellas viscosas del neoliberalismo en la piel. Es el trabajo y su ausencia, es el trabajo que no está en *El condensador de flujo* lo que hace de esa voz una disrupción de poses y simulacros expuestos. Es decirle también a la cultura “del trabajo”: yo no. Es ese fuera de sí, ese poema que va hacia los fluidos para dar cuenta de lo que hay, la sangre, no representar la sangre, simplemente la sangre:

¿Cómo es la movida de perseguir un color?

La imagen es esta:

Un tipo detrás de rojos imposibles.

¿No es Rothko eso?

¿Ese rojo imposible, no sé, pregunto,
no es la sangre que largó mi vieja
el día que nací?

(Lezcano, 2015: p. 20).

Son relaciones intermitentes entre las partes inacabadas, entre lo que se muestra y lo que se sabe que está sin ser dicho, sin necesidad de decir. Nombrar alcanza, diría Idea Vilariño. Hay una necesidad: un deseo de salir y de *salirse*. Los poemarios de Laguna, de Quesada y de Lezcano se inclinan a romper los moldes, la alta y la baja cultura, las divisiones propias del siglo XX: literatura alta y baja quedan atravesadas por el cuerpo, sus fluidos, sus memorias y sus tránsitos que hacen territorio. Las divisiones entre artes, y entre géneros, desarticulan los lugares comunes de la cultura (valor de cambio, valor de uso, valor simbólico): “¿De dónde salió la idea de que la felicidad, es una meca, una obligación o un lugar al que hay que llegar?”, pregunta la voz de *El condensador de flujo* (Lezcano, 2015: p. 23).

El artista como desacomodador

Las topografías son tres: el supermercado de Quesada (la aldea global, lo igual en todas partes, la cadena de montajes de servicios globalizados); pero, también, la topografía universal, el arte, que es nada más que la nada, el afuera (afuera del museo, afuera de la casa, o sea: la ciudad y sus periferias, Villa Fiorito, por ejemplo, donde Fernanda Laguna organizó Belleza y Felicidad Fiorito). Por último, la topografía prototípica del conurbano bonaerense, la de Walter Lezcano, quien parece señalar que el conurbano ya no es la proletarización del espacio, de los años cuarenta y cincuenta, ni tampoco aquello de la utopía setentista de “la casa con diez pinos”, el conurbano de Lezcano son “las paredes sin pintar”, “las casas sin revoque”, es lo que queda sin terminar, lo in-determinado. El poema abunda en imágenes de lo inconcluso: “la canilla mal cerrada” de su cocina, los “estudios terciarios incompletos”, “una infancia indescriptible”, “un álbum de fotos de casamiento borroneadas por la cerveza”. Estos espacios que no son ni campo ni ciudad, ni civilización ni barbarie, ni rural ni del todo urbano, ni esa paz ni el agite del supuesto oeste.

Una topografía que habla del trabajo en sus fábricas deshabitadas, una topografía de la ruina, del trabajo y su ausencia, un mapa adentro-afuera, unas islas urbanas en tránsito global, fronteras intangibles, como las de Medellín, una derivación, un desborde. Es la poética del conurbano, y su desborde posproletario: el revoque a la vista, medio roto, sin terminar en su sentido más bello y literal, más productivo: es lo in-determinado (que, es decir, también, lo que no tiene origen ni fin), lo precario.

Después del 2001, ya no queda tiempo para seguir pensando derivas a los interrogantes de un tiempo que pasó, aquellas preguntas del arte del siglo XX: *¿la literatura o la vida?*, la disyuntiva que da título a una novela memorialística de Jorge Semprum sobre su sobrevivencia a Buchenwald, queda atravesada por un vacío, una línea que se le abre en el medio. Ahora, hablamos de literatura-vida, de realidad-ficción, de territorios del tiempo presente, de lo in-terminado, y de lo in-determinado. O sea, de la condición del poema y de la vida. O de cómo subsistir con, para, o del poema.

Referencias bibliográficas

- Benjamin, W. (1998). El autor como productor. En *Iluminaciones III. Tentativas sobre Brecht* (pp. 117-134). Madrid: Taurus.
- (1972). La obra de arte en la época de su reproducción técnica. En *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia* (Traductor Aguirre, J.) (pp. 15-60). Madrid: Taurus.
- Bony, O. (16 de junio de 1993). *La Maga*, p. 11.
- Deleuze, G. (1991). Postdata sobre las sociedades de control. En C. Ferrer (Comp.), *El lenguaje literario*. Tomo 2. Montevideo: Nordan.
- Foucault, M. ([1975] 2009). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión* (Traductor Garzón del Camino, A.). Buenos Aires: Siglo XXI.
- Laguna, F. (1998). *Poesía proletaria*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.
- Lezcano, W. (2015). *El condensador de flujo*. Monte Grande: La Carretilla Roja.
- Ludmer, J. (2010). *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Quesada, M. (2015). *Estamos para ayudarlo*. Monte Grande: La Carretilla Roja.